trebuia să fie puternică. Operaţia se repetă pentru a se obţine mereu nuanţe din ce în ce mai închise pînă la negru eventual. Gravura în *mezzotinte* şi gravura în acvatinte combinată cu gravura în acvaforte dau realizări deosebit de interesante. De această combinaţie de tehnici s-a folosit pictorul spaniol Goya în realizarea operei grafice. Mai există o tehnică de gravare în aşa-numita *manieră de creion,* în care se întrebuinţează rotiţe dinţate sau ştanţate punctate cu care se ciocăneşte placa pentru ca stampa trasă să aibă înfăţişare de desen, însă acest procedeu a fost mai rar întrebuinţat.

Graficianul sovietic Andrei Goncearov, în cartea sa „Arta graficii", menţionează alt procedeu de-a se obţine gravură în „manieră de creion". Pe placa metalică acoperită cu vernis se aplică o foaie de hîrtie şi pe aceasta se execută desenul cu creionul. Prin presiunea creionului asperităţile colii de hîrtie aderă la vernis, iar atunci cînd hîrtia se ridică, ia cu sine particule de vernis. După corodarea plăcii se obţine o linie masivă, granulată, care reproduce „desenul în creion".

Arta modernă a introdus şi o altă tehnică de-a obţine stampe, cea a *serigravurii* care, între alte procedee, foloseşte o sită deasă de mătase ce se acoperă cu vernis în părţile unde hîrtia trebuie să rămînă albă şi se lasă neacoperite părţile pe unde urmează să pătrundă substanţa colorată. Se aşază sita pe foaia de hîrtie, şi cu o periuţă îmbibată cu cerneală sau culoare se trece peste toată suprafaţa sitei, apoi sita se ridică, se aşază pe altă foaie de hîrtie şi operaţia se repetă.

Artiştii nu s-au mulţumit numai cu stampe [1] într-o singură culoare neagră sau în tonuri de sepia. Uneori, pentru înfrumuseţare le-au colorat cu mîna. Dar procedeul era anevoios şi mergea încet, şi omul inventiv, în dorinţa de a-şi uşura munca şi-a cîştiga timp, a recurs la sistemul de-a colora tot prin imprimare într-o culoare, în două, în trei sau în mai multe. S-a constatat că roşu, galben şi albastru, plus umbre, sînt suficiente. Pentru fiecare culoare însă trebuie o placă aparte. Procedeul de lucru este ca la gravura în mezzotinte. Se ia o placă granulată destinată culorii galben, bunăoară. Se distrug complet granulele acolo unde nu vrem să apară galben de loc, se elimină o parte din granule unde vrem să avem galben şi se lasă granulele intacte unde galbenul trebuie să fie intensiv. La fel se procedează şi cu plăcile pentru albastru şi roşu. Cînd vrem să avem culori curate şi separate trebuie avut grijă ca repartizarea granulelor pe cele trei plăci să nu coincidă.

Cînd se intenţionează să se obţină şi alte culori, atunci se lucrează plăcile în aşa fel încît părţi ale plăcii pentru galben să coincidă cu părţi ale plăcii pentru roşu ca să dea portocaliu, părţi ale plăcii pentru galben ca să coincidă cu părţi ale plăcii albastru ca să dea verde etc. Deci, pentru portocaliu, verde, violet nu mai sînt necesare plăci anume. Numai cînd este nevoie de un alt verde decît cel obţinut din suprapunerea albastrului peste galben, numai atunci se recurge la o nouă placă.

După ce plăcile (clişeele) au fost gata, se porneşte la multiplicarea gravurii, fiecare coală de hîrtie trecînd succesiv pe deasupra fiecărei plăci, astfel ca să cadă cu cea mai mare exactitate în locul unde trebuie. Orice deplasare cît de mică face ca suprapunerile să se încalce şi în loc de contururi precise să avem margini confuze şi tremurate.

Dintre toate speciile de gravuri cea care se pretează mai bine la colorare este litografia. Cu rezultate excelente Toulouse-Lautrec a realizat un număr de *cromolitografii* interesante.

O imprimare în culori, care se găseşte la mijlocul drumului între pictură şi gravură, este *monotipul.* Pe o placă de aramă, zinc sau piatră, granulată fin, manual sau mecanic, artistul îşi pictează subiectul folosindu-se de culori speciale pe care le aşază cu pensula în strat subţire. Prin presare, ca în gravură, pictura trece de pe piatră pe hîrtie. Se obţine astfel un singur exemplar, şi de aceea se numeşte monotip. Ca să avem un al doilea, trebuie pictat din nou pe placa granulată. Monotipul dă pe hîrtie o pictură subţire, catifelată, cu culorile penetrante şi legate, cu mai multă abundenţă de nuanţe decît le poate da litografia policromă.

Gravura a apărut din nevoia de înfrumuseţare a tipăriturilor, iar pînă la ivirea posibilităţilor mecanice de reproducere a operelor de artă, ea a constituit singurul

[1] Prin stampe se înţeleg exemplarele imprimate de pe plăcile gravate, ; nu importă în ce manieră şi pe ce material.

mijloc de difuzare și popularizare a operelor renumite de sculptură, pictură și arhitectură.

Gravura — reproducînd opere de artă — întîmpină greutăți în execuție. Transpunerea desenului trebuie inversată pe placă, pentru ca la imprimarea pe hîrtie să apară la fel cu originalul. De altfel, de acest lucru trebuie să țină seama și gravura originală, căci dacă este indiferent că un portret de profil sau trei sferturi este văzut din dreapta în loc de stînga, că un copac într-un peisaj apare în stînga și invers, ne deranjează însă pînă la agasare cînd într-o stampă, ce înfățișează o bătălie, luptătorii manevrează armele cu mîna stîngă cînd în realitate ele sînt mînuite cu dreapta sau cînd o stradă ce ne este binecunoscută o găsim cu casele schimbate de pe o latură pe alta.

Desprinsă de sarcina de-a reproduce opere de artă, gravura a devenit azi operă originală și independentă, adică gravură de șevalet (prin analogie cu pictura de șevalet) solicitată totuși ca pe lîngă rolul ei pur estetic să îndeplinească totodată misiuni de ordin social în direcție educativă, economică, politică, culturală etc.

Artele decorative și aplicate

Principiul de îmbinare a utilului cu frumosul, susținut de Horațiu în a sa „Ars poetica" cu formula „miscuit utile dulci", își găsește aplicabilitatea în creațiile artistice cuprinse sub denumirea de *arte decorative și aplicate*. Titlul este cam lung și nu îndeajuns de precis din cauză că noțiunile lui componente au mai multe sensuri. Noțiunea de „artă decorativă" conține înțeles de înfrumusețare, împodobire, ornamentare, iar în pictură de stilizare a unui tablou în tente plate, unde lipsa de modelare, de relief, de adîncime spațială este înlocuită de frumusețea și armonia culorilor.

Noțiunea de „artă aplicată" este luată aici cu înțeles de producții folositoare, utile, care în execuția lor au primit ajutorul picturii, sculpturii, gravurii. Dar ce este util ? Numai obiectele cerute de viața de toate zilele ? Linguriile, paharele, solnițele, farfuriile sau castroanele ? Nu. Utile sînt și cele cerute de nevoi sufletești : bibelourile, podoabele, obiectele de cult etc.

Pînă la găsirea unui titlu mai fericit (dacă se va găsi vreodată) prin „arte decorative și aplicate" rămîne să înțelegem toate producțiile și cele în care utilul se face simțit înaintea frumosului precum și cele în care frumosul prevalează latura de utilitate.

Aria de cuprindere a „artelor decorative și aplicate" este vastă, ea sporește mereu cu apariția de materiale și produse noi, așa că nu e posibil să fie abordate definitiv toate soiurile de creații din acest domeniu și cu atît mai mult nu e posibil ca într-o singură lucrare, fie ea cît de vastă — pasă-mi-te în una de modeste proporții ca cea de față — să fie arătate în amănunt tehnicile lor de producere. Ne vom mărgini să arătăm doar aspectul general al celor mai însemnate din ele și mai strîns legate de pictură, sculptură și gravură.

Marea varietate a producțiilor pune problema modului cum trebuie să li se facă prezentarea. Expunerile nu pot fi lăsate să se succeadă la voia întîmplării, așa cum vin sub condei, prin asociații săltărețe de idei. Se impune o anumită sistematizare, o anumită ordine. Criteriul de sistematizare a fost pentru unii materialul ce stă la baza creațiilor : lemnul, metalul, piatra, marmora, fildeșul, lutul, sticla, hîrtia, firele textile etc. Într-o astfel de împărțire rămîn pe dinafară zgrafitul, scenografia și altele. Alții au defalcat grupările în subdiviziuni mărunte. Așa, de exemplu, la ceramică întîlnim împărțiri ca „porțelan moale, porțelan tare, faianță la foc mare, faianță la foc mic, faianță fină (englezească) etc.

Cred că e mai nimerit să se înfățișeze compartimentele artelor decorative și aplicate avîndu-se în vedere rolul și funcția ce sînt chemate să le îndeplinească, implicînd totodată evoluția, materialele și tehnica cu care sînt realizate.

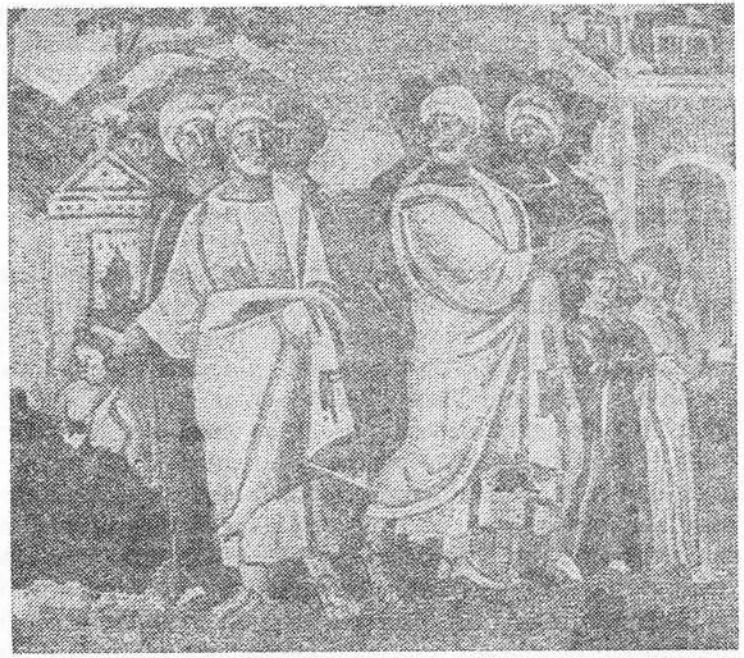
Vor fi astfel înfățișate : decorarea edificiilor, îmbrăcămintea, podoabele și sculptura mică, mobila și obiectele de cult și cele casnice (ceramica, sticla), grafica etc.

Pentru ca suprafața întinsă a zidurilor să nu rămînă goală și monotonă, oamenii au simțit nevoia s-o decoreze și au recurs la pictură întrebuințînd materiale colorate dizolvate în apă sau amestecate cu ceară. Dar o astfel de pictură nu era durabilă și în dorința de a avea o decorație rezistentă, i-a dus, pe încetul, să descopere metoda de a

picta „al fresco", metodă ce avea să dea așa de strălucite realizări în timpul Renașterii.

Cei vechi au mai cunoscut un mijloc de decorare plasat între pictură și sculptură (reluat în mică măsură și în zilele noastre) cunoscut sub numele de *zgrafito*. Pe porțiunea de zid destinată lucrării, porțiune bine netezită și uscată, se așterne peste tot o tentă uniformă, de culoare închisă, necesară umbrelor sau fondului. După uscarea acesteia, se așterne un al doilea strat de culoare mai deschisă pentru umbre și semiumbre. Ultimul strat ce se întinde este de

Compoziție executată în trei tonuri care seamănă cu maniera **zgrafito.**



Mozaic.

culoare deschisă de tot necesară părților luminate și eventual fondului. Artistul transpune, ca la frescă, desenul compoziției, apoi cu instrumente speciale zgîrie conturul pînă la stratul de culoare închisă, iar pentru semiumbre și umbre zgîrie în haşuri sau rade pe porțiuni mai mari, după cerințele compoziției, stratul de deasupra pînă ajunge la unul din straturile de dedesubt de care are nevoie. Zgrafitul este un fel de pictură în două, trei și chiar mai multe culori.

Mult mai durabil decît pictura și zgrafitul, în ce privește materialul și păstrarea nealterată a culorilor, este *mozaicul* socotit de lume a fi „pictură eternă". Este o lucrare realizată din bucățele mici și egale de marmoră colorată, de piatră, de sticlă groasă, fixate puternic prin afundare, unele lîngă altele, într-o masă de mortar sau de ciment. Pentru claritatea, frumusețea și strălucirea culori-

lor arta fastuoasă bizantină a folosit pe scară largă mozaicul la decorarea lăcașurilor religioase. Sînt de amintit mozaicurile din Ravenna, din Salonic, de la Roma etc. Datorită frumuseții și rezistenței lor, mozaicurile au fost folosite la pardosirea încăperilor ca să le asigure tărie și să le dea înfățișare luxoasă. Amintim mozaicurile băilor romane, cel al bisericii San Marco din Veneția, cel de mare frumusețe și de mari dimensiuni descoperit la noi, la Constanța.

Atît fresca cît și zgrafitul și mozaicul sînt lucrări fixe, încorporate zidurilor, colaborează și pun în valoare monumentele arhitectonice de aceea li se și spun că sînt arte monumentale. Ele sînt indicate edificiilor ce nu-și schimbă destinația (cum sînt bisericile), fațadelor cu suprafețe întinse fără elemente de variație, sălilor vaste etc. Mai puțin indicate sînt încăperilor particulare, chiar dacă aparțin unor clădiri de mari proporții ca palatele și castelele. Acestora le-a convenit mai mult decorația cu picturi de șevalet, mai cu seamă după descoperirea picturii în ulei. Dar picturile de mari dimensiuni ce se agățau pe pereți erau greu de întreținut și mai ales de manipulat dintr-un loc în altul, din motive de plasare mai avantajoasă, de schimbare de destinație a încăperilor, sau cînd deținătorii schimbau proprietatea.

Îndeletnicirile țesutului și cusutului, a căror tehnică era cunoscută încă din vechime, au început să fie practicate în ateliere de *tapiserie*, unde în războaie verticale sau orizontale, cu fire de lînă colorată sau de mătase, cu introduceri uneori de fire de argint sau aurite, se execută tablouri complicate, mari și suple ce puteau acum să fie făcute sul și mutate cu ușurință.

Tapiseria a cunoscut o mare înflorire în Flandra, în special în orașul Arras și a exercitat influență asupra atelierelor din Italia, Spania, Germania și îndeosebi din Franța. Piesele ce au fost executate în localitățile franceze Aubusson și Gobelins n-au întîrziat să devină cunoscute în toată lumea și mai ales cele ale manufacturii din ultimul oraș care au impus numele de „goblen" ce se dă și azi tapiseriilor de pretutindeni.

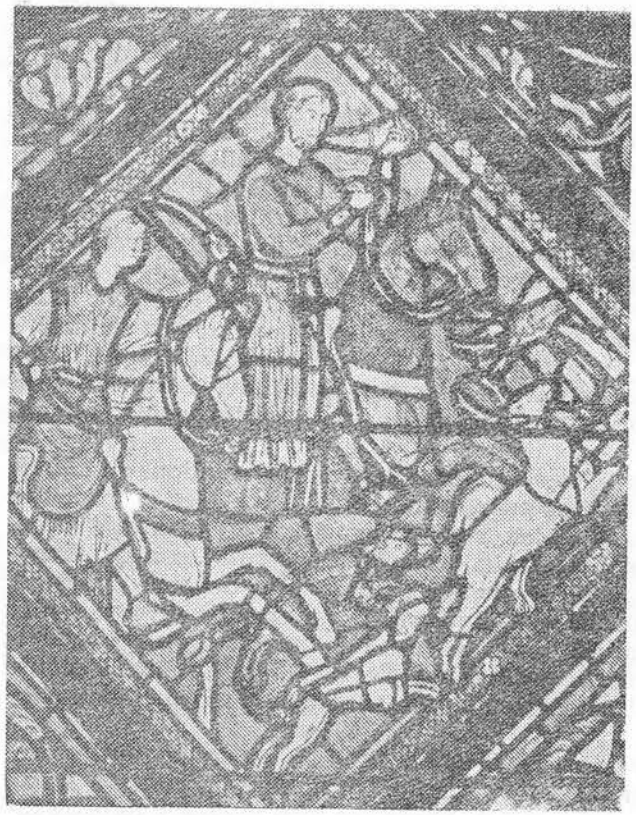
Lucrările de tapiserie s-au executat de maiștrii țesători după cartoanele deja existente ale pictorilor sau compuse anume de artiști în acest scop. În epoca Renașterii și cîtva timp după aceea tapiseriile s-au executat după cartoanele lui Rafael, Rubens, Jordaëns, Goya, Simon Vouet (1590—1649), Nicolas Mignard (1606—1668), Charles Le Brun (1619—1690), Watteau, François Bouchér (1703—1770) etc. Dar cu schimbarea concepțiilor de artă, lucrările de tapiserie au părăsit subiectele picturii clasice. Mai aproape de zilele noastre au executat cartoane Renoir, Georges Braque (1882—1963), Picasso, Marc Chagall (1887), Raoul Dufy (1877—1953) etc. Un reformator al acestui gen de artă a fost Jean Lurçat (1892—1966), care a dezbrăcat tapiseria de pictural și i-a dat caracter pur decorativ. L-au ajutat, în această privință, concepțiile suprarealiste, cubiste și abstracționiste.

Între mijloacele de decorare trebuie menționată și *hîrtia de tapet* (papier peint). În secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, n-a fost în străinătate expoziție națională și internațională, organizată sub titulatura de „Expoziție de artă decorativă", „Expoziție de artă aplicată", „Expoziție de artă industrială", „Expoziție de artă utilă" etc. din care să lipsească hîrtia de tapet. Imaginația artiștilor s-a dovedit prodigioasă și creațiile lor au fost răsplătite nu numai cu sentimente de admirație ci și cu premii substanțiale.

Pictura care s-a făcut simțită în decorarea pereților prezidează și decorarea marilor deschideri în zidurile înalte ale catedralelor gotice. Pentru ca prin imensele ferestre interiorul să nu fie invadat de lumina puternică a zilei, alungătoare de mister, constructorii au stăvilit-o lăsînd să pătrundă numai feeria transfigurată a unui joc cumpănit de lumini colorate. Cu bucăți de sticlă colorată, nu transparente, ci translucide, legate între ele, pentru susținere și accentuare de forme, cu cercevele subțiri și maleabile de plumb, au compus *vitralii* cu subiecte religioase. Renumite sînt vitraliile de la catedrala din Chartres.

Între un tablou, un mozaic, un goblen sau un vitraliu nu-i deosebire de aspect, ci doar de material și de tehnică.

Pictura este prezentă și în ce privește îmbrăcămintea oamenilor. Hainele greco-romane compuse din tunică, peplu, togă etc. s-au menținut neschimbate timp îndelun-



Vitraliu de la catedrala din Chartres.

gat. Cu toate că erau de o singură culoare nu apăreau monotone privirii şi asta din cauză că fiind largi făceau cute multe cu joc bogat de lumini şi umbre. Variaţia şi frumuseţea acestor haine consta, deci, din felul cum erau purtate şi din bogăţia faldurilor ce le formau. Totuşi o mică ornamentaţie colorată a fost introdusă sub formă de meandre la marginea materialului. Înlocuirea (mai tîrziu) acestui soi de îmbrăcăminte prin altele mai strîmte, jocul faldurilor de altă dată a fost înlocuit cu volane, cu croieli în forme bufante şi pentru sporirea frumuseţii li s-au adăugat *dantele* şi *broderii* pe lîngă faptul că însăşi stofa din care se confecţionau hainele era ţesută cu modele decorative de variată coloraţie. O astfel de îmbrăcăminte era însă costisitoare şi nu şi-o puteau permite decît cei avuţi. La marea majoritate a oamenilor îmbrăcămintea era modestă şi, deci, mai ieftină. Cerinţele, devenid din ce în ce mai mari şi tendinţa mereu crescîndă de-a fi cît mai puţin costisitoare, au dus la ţesături „uni", executate uşor şi repede pe care s-au imprimat apoi mecanic motive variate cu abundenţă de culori. Produsele au luat denumirea de *imprimeuri*. La crearea lor participă azi numeroşi artişti cu înclinaţii deosebite pentru decorativ, punînd în joc o fantezie uluitoare. Arta imprimeurilor, unită cu aceea de-a crea mereu noi modele de croială întreţin moda cu existenţă trecătoare, satisfăcînd prin asta dorinţa neîncetată de variaţie şi noutate, precum şi interesul economic de producere, circulaţie şi consum.

De începuturile sculpturii cu caracter util este legată modelarea vaselor de argilă pentru păstrarea lichidelor şi-a alimentelor. Concomitent cu modelarea şi arderea în foc a acestor obiecte, cerute de necesităţile vieţii, au fost şi alte modelări puse în slujba credinţei şi superstiţiilor omeneşti. *Amuletele* sînt acele mici obiecte confecţionate din lut şi din alte materiale cărora primitivul le-a atribuit anumite puteri convins fiind că dacă sînt purtate, omul este ferit de boli, de primejdii şi apărat de duhuri rele. Obiectul de lut, lemn sau piatră adoptat colectiv, considerat sfînt, înzestrat cu puteri miraculoase şi adorat pentru aceasta, devine fetiş, în jurul căruia se dezvoltă credinţa primitivă. De la fetiş la idol, la acea materializare în chip de statuie, căreia i se acordă un cult mai organizat şi mai generalizat, distanţa este apropiată. De pe urma confecţionării de amulete, fetişuri şi idoli au rezultat statuietele de cult găsite în mormintele egiptene şi minunatele figurine greceşti de Tanagra şi Myrna, în lut ars colorat, în care bibelourile îşi pot recunoaşte înaintaşii. *Bibelourile* sînt astăzi obiecte de artă, a căror utilitate este de ordin sufletesc. Ele reprezintă oameni, animale, păsări şi flori, executate în lut, faianţă, porţelan, sticlă, lemn, marmoră, fildeş, bronz, argint etc., care prin culoarea şi forma graţios stilizată, aşază peste lucrurile unde sînt puse o notă de variaţie de frumuseţe şi încîntare.

Cu filiaţiune în confecţionarea de mici amulete şi în înfrumuseţarea prin gravare a armelor de luptă, a instrumentelor de lucru, a obiectelor de mai mare sau mai mică întrebuinţare îşi trage originea sculptura miniaturală de mai tîrziu a pietrelor fine semitransparente şi opace şi mai puţin a pietrelor preţioase (geme), care sînt transparente şi dure. Popoarele orientale de pe teritoriile Babilonului, Indiei şi Chinei atribuiau pietrelor fine şi celor preţioase, însuşiri curative. Jadul ar fi exercitat pare-se o influenţă binefăcătoare în bolile de rinichi, ametistul împotriva tendinţei spre alcoolism etc. Oamenii şi-au închipuit că valoarea lor preventivă şi curativă creşte dacă sculptează în ele divinităţi şi semne misterioase. Din cauza rarităţii şi durităţii n-au fost gravate, decît excepţional, diamantul, rubinul, safirul şi smaraldul şi în măsură destul de redusă ametistul, topazul, granata şi acvamarina. În mod obişnuit au fost gravate pietrele fine : opalul, peruzeaua, jaspul, jadul, agata şi, mai ales, o varietate a agatei numită sardonix, care are în general două sau trei straturi paralele subţiri : unul galben fumuriu, altul albicios şi al treilea brun sau negru. Toată arta constă în a pune judicios în valoare cele trei straturi. Albul sidefat sau de culoarea fildeşului pentru faţă, galbenul fumuriu pentru păr, haine, cască, diademă etc., iar culoarea închisă pentru fond. Lucrarea în relief, în piatră fină, pe o suprafaţă de 2—3 cm., se numeşte *camee*. Cea mai mare camee şi mai renumită totodată reprezintă „Apoteoza lui August". Pietrele fine şi preţioase pot fi gravate şi în adîncime. În acest caz lucrarea realizată invers decît cameea se numeşte *intalie*. Una din cele mai cunoscute intalii reprezintă bustul Iuliei, fiica împăratului Titus. Intalia se ataşa la inelul de purtat în deget şi servea drept pecete. Sculptura miniaturală a primit numele de *gliptică* şi a cuprins întîi cameele şi intaliile apoi s-a extins şi asupra gravărilor în metal, a *monezilor* pentru schimb şi a *medaliilor* pentru comemorări de oameni şi evenimente. La început relieful monezilor şi medaliilor a fost pronunţat şi bulbucat încît nu se puteau aşeza unele peste altele în fişicuri. Acest lucru a fost posibil cînd relieful lor a fost lucrat plat, la nivel cu suprafaţa materialului din care erau decupate piesele.

Amuletele sub formă de statuiete mici şi de camee erau purtate la gît şi se încadrau podoabelor. Dorinţa de

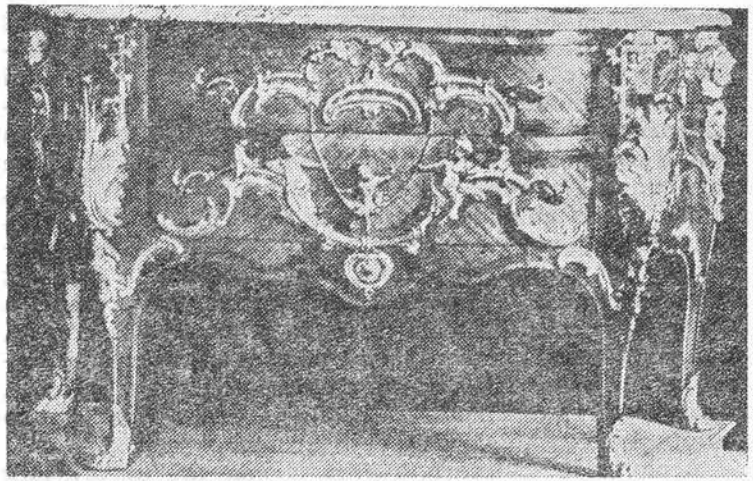
împodobire e un sentiment primar şi profund, manifestat de oameni tot aşa de timpuriu ca şi superstiţiile. Irezistibila pornire către împodobire se va fi datorat spiritului de-a imita frumuseţi văzute la animale şi păsări, necesităţilor de cult sau tendinţei instinctive de-a atrage atenţia sexului contrar, de-a fi ales şi preferat. Şi astfel, ca să fie mai frumoşi, oamenii s-au împodobit cu pene, cu frunze, cu blănuri de animale, s-au supus durerii de-a fi tatuaţi, şi-au confecţionat tot felul de podoabe (salbe, coliere, pandantive, brăţări, broşe, paftale, cercei, inele etc.). Au fost alese materialele cele mai strălucitoare şi mai scumpe, a fost pusă în execuţie toată iscusinţa şi imaginaţia omului, acestea ajungînd giuvaere, *bijuterii* care au devenit nu numai banale obiecte de comerţ, ci opere delicate şi perfecte, capabile să producă plăcere estetică ca şi o pînză sau o sculptură executată de un maestru renumit.

Acolo unde sculptura a avut, şi mai are uneori, larg teren de aplicare, este în confecţionarea *mobilei*. Rudimentară la început ea s-a complicat mereu ca formă şi ca decoraţie pînă ce în epoca rococoului, a ajuns de mare complexitate. Apoi s-a tot stilizat pînă cînd, influenţată de „cubism", ornamentaţiile sculpturale au fost eliminate pentru ca accentul să se pună pe forme simple şi pe linii drepte.

Cel mai simplu procedeu de decorare sculpturală a mobilei este scobirea, *crestarea*. În arta noastră populară crestăturile ocupă un rol important în înfrumuseţarea tuturor lucrurilor casnice (fresce, fluiere, cîrje, linguri, spătare de scaun, poliţe, blidare, jilţuri, tronuri, lăzi, grinzi, stîlpi de pridvor, uşi, porţi, troiţe etc.). Motivele crestate pot fi scoase în evidenţă prin vopsire.

Un al doilea procedeu de decorare a mobilei îl constituie *aplicaţiile*. Pe suprafeţele laterale ale obiectului confecţionat se aplică prin lipire „cepuire" sau înşurubare reliefuri făcute din lemn sau din metal.

Uneori atît pentru a sublinia anumite contururi cît şi pentru a amplifica impresia de frumos se încorporează în masa lemnoasă, prin încrustare, mici plăci sau fâşii subţiri de sidef, fildeş, argint, bronz etc. Această tehnică de ornamentare prin introducere în corpul mobilei de materiale străine se numeşte *intarsă*.



Comodă stil Ludovic al XV-lea cu aplicații de bronz și marchetărie.

Alteori, pe suprafața de culoare uniformă a mobilei, se fac decorații cu motive geometrice, florale, zoomorfe și chiar cu figuri omenești, prin alăturare și lipire de bucățele de furnir (foi subțiri de lemn) de colorație naturală diferită (de la bej deschis la maro închis), provenite de la copaci de esențe diferite. Această decorare, în sistem mozaical, poartă numele de *marchetărie*. În decorația aceleiași mobile poate fi folosit un singur procedeu de ornamentare, dar și asamblate (așa cum se găsește din abundență în stilul Ludovic al XV-lea).

Realizarea formelor de resort sculptural merge alături cu culoarea și în dezvoltarea *ceramicei*, una din cele mai vechi arte care a intrat în preocupările omului. La început modelată cu mîna, apoi la roată, prin turnare și stanțare, ea nu s-a mulțumit să rămînă numai în cadrul pur al utilului, ci a recurs și la înfrumusețări decorative prin zgîriere, prin reliefuri și prin colorare. Vechii greci au atins în această privință o culme neatinsă de alții pînă la ei. Cele aproximativ 30 de tipuri de modele care le-au dat ceramicii, potrivit destinației lor de întrebuințare, deși decorate numai cu roșu, negru, mai rar cu alb, sînt adevărate ta-

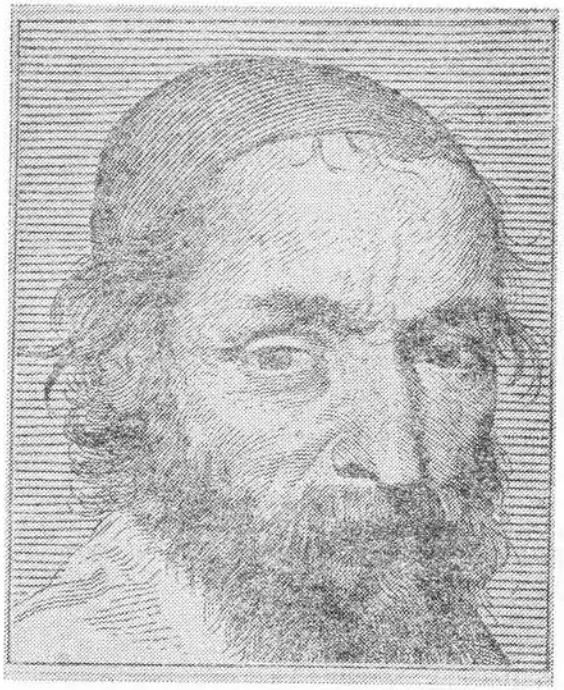
blouri. Unele originale, altele copii după operele renumite ale maeștrilor antichității pe care le-au popularizat astfel. Prin ele ne facem o idee despre operele picturale ce nu s-au păstrat.

Descoperirea ulterioară a caolinului a adăugat la ceramica pe bază de argilă a olarilor produse de *faianță* și *porțelan*. Cîteva țări ca Franța, Anglia, Austria, Germania, Danemarca au găsit, fiecare, formele proprii de-a combina caolinul cu alte substanțe ca să dea calități de porțelan necunoscute în alte țări. Finețea materialelor, iscusința făuritorilor de modele, procedeul de coacere și măestria decorării au făcut să fie cunoscute în lume porțelanurile manufacturilor Meissen (R.D.G.) Limoges și Sèvres (Franța) etc.

În goana după frumos s-au găsit că atrăgătoare și adecvate scopurilor sînt și vazele, paharele, cănile, cupele, statuetele din *sticlă* și *cristal*. Industria sticlăriei transparente și mate, subțiri și groase, albă și colorată, simplă, șlefuită, gravată și cu motive în relief a luat mare avînt. Sînt întreprinderi a căror produse originale prezintă valoare artistică de necontestat cum sînt firmele Lalique sau Gallé.

Încă înainte de-a se dezvolta industria faianței și porțelanului s-au confecționat, pe lîngă bijuterii, vase și obiecte fastuoase din aur și argint. Produsele acestea sînt cunoscute sub numele de *orfevrărie*. Lucrurile făcute mai ales din argint erau pentru servitul mîncărilor și băuturilor (tăvi, farfurii, tacîmuri, pahare, cupe, pocale, căni, ibrice, zaharnițe, solnițe, fructiere etc.) și pentru alte uzanțe (sfeșnice, cutii etc.). Tot din aceste materiale, pentru a conferi, prin bogăție și lux, prețuire și prestigiu religiei, s-au executat obiecte de cult : cruci, cădelnițe, chivoturi, candele, aghezmatare, îmbrăcăminte de icoane, ferecături de carte etc. Modul de a lucra aurul și argintul se face în trei chipuri : prin topire și turnare, prin tăiere, adică prin cizelare și batere cu ciocanul a plăcii de metal ca să ia forma modelului în relief așezat dedesubtul ei. Francezii numesc procedeul din urmă *repoussé*.

Parcurgînd cu grabă domeniul artelor decorative și aplicate, variații de pictură și sculptură, sau în care se găsesc urme din tehnicile acestora, ne vedem ajunși în sectorul



Gravură cu dăltiță. (Faille-douce)

producțiilor ce aparțin *artelor grafice*, unde este prezentă, în plus, tehnica gravurii.

Cuvîntul grafică vine de la grecescul „grafein", care înseamnă a scrie. Și, cum scrierea se folosește de linii, grafica trece drept scriere cu linii a formelor. Această scriere a formelor s-a făcut secole de-a rîndul pe suprafețe de argilă, plăci de piatră, pe piei de animale și îndeosebi pe foi de papirus. Le-a înlocuit pe toate invenția hîrtiei. Hîrtia a devenit materialul de preferință și specific graficei. De aceea, în cuprinsul ei a fost înglobată pictura în tempera, acuarelă, guașă și pastel (cînd este executată pe acest suport).

Firește, miniaturile ce înfrumusețau manuscrisele de altădată intră în această categorie. Dar miniaturile *(enluminures*-le) erau unicate și aveau, ca înseși textele pe care

le ilustrau, circulație restrînsă, de care nu puteau beneficia masele largi. Se cereau înmulțite. Și acest lucru a devenit posibil odată cu inventarea tiparului și-a mijloacelor de multiplicare. Astfel, prin arte grafice trebuie înțeleasă, în majoritatea cazurilor, și noțiunea de multiplicare, pe lîngă cele de scriere de forme și hîrtie. *Ilustrațiile de carte* se numără printre cele mai importante producții ale artelor grafice. Prin ele cartea devine mai atrăgătoare și mai plăcută la citit. Sînt invitații ademenitoare la lectură și deci la cultură. Ilustrația de carte se poate face în două moduri sau urmînd textul pînă în cele mai mici detalii, fără abateri și omisiuni și asta se întîmplă cînd se prezintă chestiuni științifice, sau să interpreteze și să completeze textul unei scrieri propunînd cititorului o viziune personală și originală, cum nu i-ar apare poate lui din lectură.

În categoria ilustrației de carte intră și acele succesiuni de scene, ca pe o peliculă de film, cu numele de *„desene de animație,* în care sînt înfățișate, cu explicații corespunzătoare, desfășurările unei întîmplări, a unei aventuri sau a unei istorisiri. Cu toate că este de dimensiuni neobișnuite graficii și nu are destinație de multiplicare, *pictura scenografică* poate fi alăturată ilustrației de carte prin aceea că și ea ilustrează cadrul și atmosfera unui text.

Un alt gen al graficii îl constituie *afișul publicitar* din care desprindem trei direcții principale : *afișul reclamă* cu scop de a atrage atenția asupra unui produs nou, necunoscut, al unui loc de agrement nu îndeajuns de frecventat etc., *afișul cultural* prin care se aduce la cunoștință o producție artistică, sportivă, un concert, comemorarea unui eveniment social-istoric, sărbătorirea unei zile, a unei personalități etc., *afișul politic* prin care se caută să se formeze opinia publică în sensul unor idealuri de urmărit, a unor atitudini sociale ce se cuvin adoptate de toți. Nu trebuie pierdut din vedere că afișul este destinat să fie expus în vitrine, pe pereții agențiilor, pe table anume de afișaj etc. Acolo, de multe ori nu este singur, ci în concurență cu altele. El trebuie să atragă atenția. Și, pentru a fi sesizat bine, cu toată depărtarea, culorile trebuie să facă contrast, să se detașeze, să fie așezate pe suprafețe mari, căci detaliile nu sînt bune decît în lucrări ce pot fi văzute de aproape. Ideea afișului trebuie apoi să se desprindă cu claritate ca să fie ușor în-

țeleasă, să accentueze specificitatea și să fie exprimată ingenios ca să impresioneze și să se fixeze în conștiință.

Pe linie de educație socială un rol de seamă îl are *caricatura,* care demarcă și ridiculizează nedreptățile, contradicțiile, tarele morale, pericolele ce amenință lumea biciuind nemilos pe vinovați. Își are sursa de inspirație în actualitate și chiar dacă unele aspecte se consumă și altele le iau locul, iar vechea caricatură e dată la o parte, rămîne din ea documentul vremii și partea de artă cu care a fost investită.

Deosebit de aceste laturi de importanță ale graficii sînt de amintit și *producțiile ei mărunte,* revărsate în mare cantitate sub formă de cărți poștale ilustrate, etichete, timbre, diplome, invitații, mărci de fabrică, ex-libris-uri, semne de carte etc.

În fiecare operă de artă aplicată este o parte de sensibilitate, de fantezie și de concepție, care ține de artistul-creator, și o parte de execuție iscusită, care ține de artistul-artizan. Artistul și artizanul pot fi întruniți în aceeași persoană. Așa a fost, de exemplu, Benvenuto Cellini (1500—1571), mare pictor, mare sculptor și mare orfevru. În cele mai dese cazuri, artistul colaborează numai cu artizanatul și cu mașinismul. În această colaborare, numele artistului poate rămîne anonim, cum necunoscuți sînt publicului cei ce au creat modele de imprimeuri pe stofe și hîrtie de tapet, modele de vase, modele de bijuterii etc. În alte cazuri, artistul este recunoscut din stilul creației sale. Sînt însă și cazuri cînd din rîndul artizanilor se ridică artiști de vază. A. Renoir, bunăoară, a pornit de la pictura de vase a unei fabrici de porțelan, iar G. Rouault (1871—1958) a fost ucenic la o fabrică de vitralii.

În fine, se poate aprecia că realizările în domeniul artelor decorative și aplicate, cu cît sînt mai artistic executate și cu cît sînt mai larg răspîndite, cu atît contribuie mai mult la dezvoltarea gustului artistic al poporului, la înălțarea gradului lui de cultură și civilizație făcîndu-l comprehensiv la marile valori de artă.

Capitolul IV

CONCEPȚII DE ARTĂ CARE MODIFICĂ VIZIUNEA ORGANICĂ ȘI CONDUC EXPRIMAREA ARTISTICĂ

Indiscutabil, pentru înțelegerea artelor plastice nu este suficientă cunoașterea proceselor fiziologice, psihologice și tehnice pe care se fundamentează viziunea, ci e necesară cunoașterea concepțiilor artiștilor înșiși despre procesul lor de creație, întrucît concepția influențează și modifică viziunea. În ultima analiză, realizările artistice sînt, deci, rezultatul concepției și atitudinii adoptate de artist.

În integralitatea ei ca obiect de studiu definit ca atare, istoria artelor înlesnește cunoașterea acestor concepții. Dar, mai mult decît urmărirea amănunțită a procesului evolutiv și a artiștilor care au contribuit la întemeierea principalelor direcții ce s-au impus, de-a lungul veacurilor, ceea ce prezintă, în primul rînd, mai multă importanță sînt caracteristicile ce deosebesc concepțiile între ele și, în consecință, realizările lor. Ele se cuvin cunoscute, fiindcă, fapt pe deplin verificat, nu cu concepții vechi se înțeleg și se pot gusta operele de artă create după formule mai noi. Nu din perspective clasice s-a putut înțelege astfel romantismul și nu cu puncte de vedere romantice se judecă direcțiile ce i-au urmat. O operă de artă trebuie *văzută, înțeleasă* și *judecată* printr-o concepție estetică complexă, fundată pe spiritul materialist dialectic al reflectării, luînd în considerație *sine qua non,* convingerile artistice ale creatorului.

În baza notelor caracteristice a fost cu putință împărțirea artei în figurativă (naturistă) și nonfigurativă, avîndu-se în vedere abordarea de subiecte ce aparțin naturii concrete și palpabile sau ficțiunii fără corespondent în formele realității obiective ; să se împartă arta în *clasică, barocă* și *romantică,* relevîndu-se raportul dintre formă și fond, dintre tehnică și conținut, dintre prevalența rațiunii sau a sentimentului.

În opoziție cu împărțirile elastice și cuprinzătoare s-au făcut altele mult prea înguste și prea specificate ce aparțin,

de fapt, unor grupe mai mari. Se vorbește de „taşism" şi „literism", însă acestea sînt manifestări izolate ale *artei abstracte ;* se vorbește de „simultaneism" şi „constructivism", însă aceste noţiuni nu sînt altceva decît întrebuinţări restrînse la alte cuvinte pentru *artă cubistă.* Şi, tot aşa au ajuns clasificările pînă la determinări ca „mizerabilism", „neoplasticism", „purism", „sintetism" etc.

În ce ne priveşte, ne-am oprit asupra curentelor şi direcţiilor de artă (de la începuturi pînă în zilele noastre) de mai mare amploare, care au grupat un număr de artişti, au avut existenţă mai lungă şi au lăsat urme în sufletul, în educaţia şi în preocupările artistice ale omului.

Artă primitivă şi artă naivă

Se acordă denumirea de *artă primitivă,* artei care se bazează pe cultul valorilor trecutului, artă cu accent deosebit mai cu seamă pe calitatea de simplicitate, puritate, sinceritate a expresiei. Arta primitivă încearcă să opună producţiile ei celor care sofistică imaginea artistică.

În cursul dezvoltării istorice a creaţiilor spirituale s-a manifestat tendinţa de conservare a calităţilor operelor create încă din primele faze ale societăţii omeneşti.

Incapacitatea oamenilor de a-şi lămuri cauzele şi efectele fenomenelor naturale a dus la o viziune populată de duhuri şi puteri nevăzute, generoase sau răufăcătoare, avînd drept urmare fie venerarea lor, fie tendinţa de a le îmblînzi, înfăţişîndu-le prin forme animaliere sau fizionomii omeneşti bizare, folosind o cromatică vie, ţipătoare.

Sînt două aspecte de primitivism, unul stabilizat la nivel de mase sub formă de tradiţii consolidate, respectate de toţi. Se întîlneşte la populaţia rurală, cu viaţa izolată, cu relaţii extinse cel mult la vecinătăţi apropiate, de pe urma cărora rezultă împrumuturi reciproce ducînd la uniformizarea gusturilor, obiceiurilor şi a felului de trai pe-o anumită regiune.

Un al doilea aspect este acela al unui primitivism nestabilizat, sustras tradiţiei şi, prin urmare, capabil de evoluţie, mai înceată sau mai rapidă, în urma unei lupte cu materialul şi cu greutăţile tehnice de a-l supune şi stăpîni. E cazul artei primitive greceşti, cuprinsă între secolul al VIII-lea şi al V-lea, (î.e.n.) care, din cauza vechimii, a primit denumirea de arhaică. Sculptura, ce a intrat în preocupările ei, a pornit de la „xoană", de la trunchiul de copac ce a părut minţii omeneşti că are asemănare cu trupul omului. Ca asemănarea să crească şi mai mult, tulpina de copac a fost supusă unor uşoare săpături stîngace, în formă de linii incizate prin care erau indicate ovalul feţei, părul, ochii, nasul, gura, braţele întinse în lungul corpului şi picioarele lipite unul de altul. Cînd mai tîrziu s-a trecut la întrebuinţarea pietrei, a calcarului sau a marmorei, sculptura a fost executată tot în felul xoanei.

Primul tip statuar a fost cel reprezentînd bărbatul gol cu braţele lipite de corp. I-a urmat acela al femeii îmbrăcate, tot în picioare şi tot cu braţele nedetaşate de trup. Şi, în sfîrşit, cel al personajului stînd în jilţ. Acesta este stadiul de la care a pornit lupta vechilor greci pentru cucerirea marii arte.

De la simplele indicări superficiale şi izolate ale elementelor figurii s-a ajuns la legarea lor într-o expresie unitară, la crearea unui tip caracteristic cu nasul în prelungirea frunţii, cu ochii mari ieşiţi puţin din orbite, cu pometii proeminenţi, cu gura cărnoasă, încremenită sever la bărbaţi şi arcuită într-un surîs la femei. Haina, aşezată rigid pe trup, ca un clopot, străbătută de sus în jos de liniuţe dese ce voiau să sugereze pliuri, s-a mlădiat cu timpul, a primit cute mai adînci, subliniind formele anatomice. Modelarea reliefului a urmat la început o linie decorativă în felul statuariei asiro-caldeene. Un moment important pentru îmbogăţirea mijloacelor de expresie îl marchează desfăşurarea în spaţiu a membrelor, pînă atunci lipite de corp.

Braţul începe să se îndoaie de la cot, un picior să fie adus înaintea celuilalt, trunchiul să se încline şi să se aplice cu mişcări rigide, permiţînd alcătuiri de compoziţii simetrice.

Astfel, înaintînd în timp s-a ajuns în 2—3 secole la măiestria unor sculptori ca : Miron (sec. al V-lea î.e.n.) cu a sa lucrare „Discobolul" (aruncătorul de disc) şi de la a cărui artă porneşte clasicismul grec (ce va fi continuat de romani ca să dăinuie pînă la consolidarea creştinismului, în secolul al IV-lea e.n. şi să reapară apoi în Renaştere).

La clasicismul grec s-a ajuns deci de la arhaism, iar arhaismul a urmat calea proprie, neinfluențată decît tîrziu de arta asiatică. Arta greacă ar fi putut porni de la sculptura egipteană, care ajunsese deja, de multă vreme, la un stadiu avansat de exprimare. Nu s-a folosit de experiența ei fie că între Egipt și Grecia continentală nu existau legături strînse, fie mai ales că felul lor de trai și sistemul de credințe erau cu totul deosebite.

La fel s-a întîmplat cu arta sculpturală romanică și gotică, care n-a vrut să țină seama de minunatele realizări greco-romane. Creștinismul a nesocotit realizările făcute de „păgîni". El nu urmărea idealitatea formelor, perfecționarea tehnicii și nici independența lucrărilor. Avea nevoie de o artă nouă, care să ilustreze scene din Vechiul și Noul Testament, o artă încorporată arhitecturii religioase de mare dezvoltare în evul mediu apusean. Această artă a umplut golul nișelor, spațiul de deasupra portalurilor, a dat viață nervurilor, a ornat încadramentul ferestrelor și capitelul coloanelor. Adaptîndu-se spațiilor ce le erau rezervate, figurile sînt, după caz, aplatizate sau alungite, chircite sau elansate, țepene sau răsucite, liniștite sau în mișcare. Și, fiindcă materialul în care au fost lucrate, este piatra cu granule mari — ceea ce nu permitea o execuție fină ca la marmură la greco-romani — au rezultat acele realizări masive, în care meșterii catedralelor, nesocotitori de detalii, au căutat, doar atît, să evoce și să comunice scene care să satisfacă sufletele cuprinse de mister și de credință. Față de sculpturile clasice greco-romane și față de cele ale Renașterii de mai tîrziu, sculpturile romanice și gotice sînt primitive în naivitatea formelor și neiscusința execuției.

Forme de artă primitivă apar și înainte de Renaștere. Istoria artelor tratează cu amploare despre primitivii italieni, spanioli, portughezi, francezi, flamanzi, germani etc., care au premers Renașterea din țările lor. În Renaștere, preponderența o are pictura, după cum la greco-romani a fost sculptura, iar în evul mediu arhitectura. Pictura, în special cea de șevalet, era o artă nouă, deosebită de miniaturi („enluminures") și de fresce. Era normal ca artiștii s-o ia de la capăt cu toate consecințele începutului de ezi-

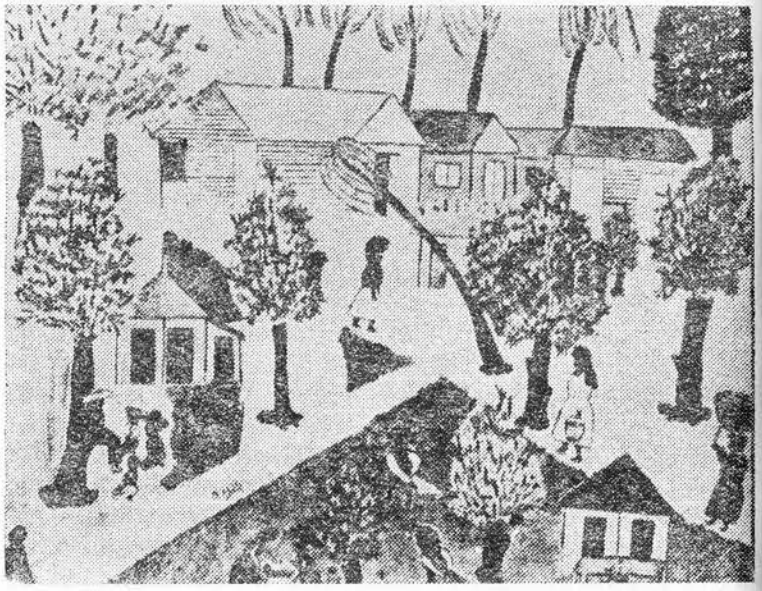
Artă romanică.

tări și tatonări, pînă ce experiența lor va duce la arta Renașterii.

Și, iată că după secole, mai precis la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în plin neoclasicism, academism și romantism apare o pictură purtînd toate semnele primitivismului, căreia i se dă numele de *artă naivă*. Datarea apariției artei naive e pusă în seama lunii mai a anului 1886 cînd, la „Salonul independenților", Henri Rousseau Vameșul a expus cîteva lucrări. Peste ele s-a trecut ușor atunci. Caracterul de noutate și originalitate a fost scos în evidență cu

ocazia saloanelor ulterioare. Vizitatorii expozițiilor s-au împărțit în două tabere. Unora le-au plăcut și au admirat aceste creații, alții le-au apreciat drept trăsnăi fără viitor, care se vor sfîrși odată cu dispariția inițiatorului. S-au înșelat cum s-au înșelat detractorii impresionismului cu cîțiva ani în urmă. Imediat după moartea artistului, reputația sa a crescut covîrșitor, iar felul artei lui a găsit repede continuatori (în Franța pe Camille Bombois, Louis Vivin, Auguste-André Bauchant, Séraphine de Senlis etc.), ca și în întreaga lume (Belgia, Italia, Cehoslovacia, Iugoslavia, Ungaria, America etc.).

Marea „vogă" a artei naive este atinsă, în 1930, deși lumea nu știa încă bine în ce categorie să-i așeze pe artiști. Li s-au spus *primitivi,* calificativ ce i se dăduse înainte și lui Rousseau. S-a vorbit apoi de *primitivi moderni.*



Stradă din capitala insulei Haiti înfățișată de un **pictor naiv** localnic (Gabriel Alix) a cărui viziune nu diferă de aceea a unui copil.

O expoziție din 1937, la Paris, s-a organizat sub denumirea de *maeștri populari ai realității,* denumire prea lungă ca să devină un titlu caracterizator. Istoricul și criticul René Huyghe a sugerat să li se spună *pictori ai instinctului.* N-a lipsit nici calificativul de *autodidacți.*

Confuziile legate de numirea și definirea ei teoretică ne indică tocmai complexitatea specifică acestei arte.

Artiștii naivi se vor individualități distincte ce practică o artă în afară de tradiții și de reguli. O fac din înclinații și instinct ca și copiii cu a căror artă se aseamănă pe latura sincerității, și candorii sufletești, dar se și deosebesc de ei prin aceea că în timp ce la copii dorința de creație este o fază trecătoare, ce se pierde cu vîrsta, la pictorii naivi ea este o stare de permanență. La copii predomină imaginația, și exprimările au caracter de aproximație și generalitate. Arta naivă este orientată spre mediul profesional și social în care trăiește artistul, viața este consemnată cu amănunțime. Arta naivă se caracterizează prin descrierea minuțioasă, intuitivă a lucrurilor, ființelor, faptelor — așa cum apar ele atenției imediate a artistului — acesta nefăcînd nici o discriminare selectivă, nesupunîndu-se nici unei reguli, prescripții sau tehnici caracteristice artelor *frumoase.* Este realizată astfel o viziune proaspătă asupra lumii, lipsită de convenții, teorii și principii — părînd stîngace, dar vădind seninătate și inspirație.

În epoca modernă, exotismul lui Gauguin, viziunea naivă a lui Rousseau Vameșul, descoperirea artei negre, precolumbiene, a măștilor Oceaniei etc., exprimă tendința artei spre primitivism, artă potrivnică academismului steril și modului de viață artificial, dezumanizant al lumii moderne.

Așezîndu-se în afară de tradiții și de reguli, refuzîndu-le să-i conducă creația, artistul naiv, devenit caz în întregime autonom, este pus în situația să improvizeze, să inventeze totul. Înzestrat de o miraculoasă ingenuitate el poate găsi și propune soluții inedite de-o savoare și de-un farmec deosebit pe care nu-l au totdeauna lucrurile învățate și șablonate. Acest climat de ingenuitate, de noutate, de sinceritate, de prospețime de suflet i-a asigurat artei naive credit, rezistență și răspîndire.

Clasicismul greco-roman

Se cunoaşte, din mărturiile revelatoare ale antichităţii şi ale epocilor de dinainte, puse sub semnul mitologiei, că zeităţile importante se aflau la mare cinste în cetăţi, fapt pentru care se bucurau de temple somptuoase, ridicate cu osteneală şi cheltuieli însemnate. Astfel, pentru statuia lui Zeus, din templul oraşului peloponezian Olimpia, i s-a pus lui Fidias, la dispoziţie abanos, fildeş şi aur din belşug, în scopul de a-l înfăţişa tronînd pe Zeus. Zeul avea, stînd în jilţ, înălţime de 14 m şi impresia pe care o producea asupra privitorilor trebuie să fi fost deosebit de puternică de vreme ce statuia a fost socotită una din cele 7 minuni ale lumii, iar filozoful stoic grec Epictet (sec. I e.n.) a putut spune : „Fiecare din noi trebuie să considere nefericită moartea dacă pînă atunci n-a văzut pe Zeus din Olimpia".

Partenonul rămîne cea mai însemnată operă a lui Fidias, deşi el însuşi a executat numai o parte, restul fiind rodul colaboratorilor ce şi i-a ales, aflaţi sub directa sa conducere şi supraveghere.

Magnifica împodobire statuară a templului consta din 92 metope în altorelief, dintr-o friză ce conţinea 365 de figuri omeneşti şi 227 animale, şi pe fiecare din cele două frontoane cîte o compoziţie cu cîte circa 24 sculpturi în *ronde-bosse*. Această capodoperă — din care s-au păstrat doar fragmente (împrăştiate prin lume) — a fost considerată o încununare a artei clasice greceşti.

Însuşirile artei clasice din acest secol decurg din însăşi concepţia ce-o aveau grecii despre zei. Ei erau închipuiţi asemănători cu oamenii la trup şi la suflet cu deosebirea că erau mai frumoşi, posedau puteri supranaturale şi erau nemuritori. Ca să-şi menţină rangul, să nască în jurul lor încredere şi respect, atunci cînd apăreau între oameni, ei se înfăţişau *demni* şi *maiestuoşi* pentru a impresiona, *senini* ca să ascundă faţă de oameni slăbiciunile ce le aveau şi sentimentele de care erau tulburaţi, *calmi* şi *stăpîniţi* pentru a degaja forţă. Aceste însuşiri trebuiau înfăţişate împreună cu frumuseţea fizică cu care zeii erau dotaţi, întruparea ideii de perfecţiune corporală fiind preocuparea de căpetenie a artiştilor, pentru crearea de tipuri de frumuseţe ideală. Pornind de la realitate şi sprijinit

pe ea, idealismul artei clasice, nemulţumit de ce oferea realitatea, a năzuit spre desăvîrşirea ei.

Formula chipurilor cu forme perfecte, demne, maiestuoase, senine şi calme, potrivită pentru zei, Fidias a extins-o şi asupra oamenilor. El a înălţat figura omenească la rangul zeităţilor şi în această direcţie stă mărturie friza Partenonului.

Secolul al V-lea fusese un secol prosper şi mutaţiile survenite în conştiinţa oamenilor au determinat apariţia unor noi concepţii filozofice, la rîndul lor în stare să influenţeze în mod hotărîtor viziunile artiştilor. Astfel s-a întîmplat cu sofiştii, de pildă, care, extrem de abili în argumente, s-au dedat să justifice pornirea spre plăceri nereţinute, susţinînd că omul este aşa cum este şi nu trebuie să rîvnească spre forme perfecte, absolute. Absolutul trebuie scos, deci, din politică, din morală, din filozofie, din artă. Împotriva sofiştilor şi a începutului de decadenţă s-a ridicat impetuos Socrate. Secolul al IV-lea este dominat de interesul pentru om. Omul devenind măsura tuturor lucrurilor este sustras apropierii de zei. Ei nu pot să-şi înăbuşe sentimentele ce-i încearcă, pasiunile ce-i frămîntă. Fără voia lor tulburările lăuntrice răzbat în afară şi ele nu trebuie excluse din artă.

Sculptorul, care a rupt-o cu seninătatea şi calmul artei lui Fidias şi a exprimat stări sufleteşti reale în lucrările sale, a fost Scopas (c. 420—350 î.e.n.). De amintit, în primul rînd, „Menada" (bacanta dezlănţuită) şi capul „presupus al Ariadnei", (fiica regelui Minos din Creta), care l-a ajutat pe Tezeu să iasă din labirint, după ce a ucis minotaurul. Tezeu a răspuns dragostei Ariadnei luînd-o cu el, însă a părăsit-o, cînd a ajuns în insula Naxos. De durere, fata s-a aruncat în mare. Scopas a înfăţişat acest chip îndurerat al fetei după părăsire. Ea stă cu capul plecat într-o parte şi priveşte deznădăjduită în sus. Sprîncenele şi colţurile gurii îi sînt lăsate, gura întredeschisă. Sculptorul n-a insistat asupra expresiei de durere prea mult, ci numai atît pentru a se înţelege starea ei sufletească. Demnitatea omenească avea nevoie şi ea de reţinere, chiar dacă nu atîta ca a zeilor.

„Menada" are un mers avîntat, goliciunea îi este acoperită cu decenţă, corpul uşor arcuit, capul dat pe spate extatic, iar părul despletit curge în valuri.

Artistul a dovedit că deținea secretul creației autentice : îi dicta simțul proporțiilor, „măsura", de aceea cu o economie de mijloace a reușit să înfățișeze un personaj, de o mare forță expresivă, invitînd privitorul să adauge detalii care ar fi existat în realitate.

Și, în timp ce Scopas frîngea tradiția, trecînd de la aspectul exterior sever și grav la dezvăluirea frămîntărilor sufletești și la o artă plină de neliniști, contemporanul său mai tînăr, Praxitele, sacrifica ideea de forță a vechiului clasicism pentru o artă în care să se manifeste, în forme

Scopas. **Menadă** (bacantă). Statuia exprimă reținut contursiunile fizice și frămîntările sufletești ale unei ființe pradă instinctelor răscolite de cultul lui Dionisos.

Praxitele. Capul lui **Hermes din Olimpia**. Prototip de figură masculină într-o modelare rotunjită și moale.

molatice și feciorelnice, gingășia copilărească, grația feminină și frăgezimea corporală a adolescenței.

Exemplificator pentru formula de artă a lui Praxitele este, printre altele, capul lui „Hermes din Olimpia", statuie cunoscută și sub numele de „Hermes cu Dionisos copil în brațe". Toate trăsăturile sînt dăltuite rotunjit, astfel încît lumina nu este oprită brusc de linii aspre, ci trece și se pierde în umbră degradat și pe nesimțite, ceea ce le conferă un aer de fluiditate și de moliciune.

Deosebit de capul lui Hermes — devenit unul din cele mai însemnate prototipuri de artă sculpturală — Praxitele a creat și un original tip de frumusețe feminină. E vorba de capul Afroditei din Cnidos (despre care a mai fost vorba).

Venus din Milo. De tradiție praxiteliană acest seminud cu forme pline, de măiastră execuție, are o mișcare de oprire a căderii hainei, o mlădiere corporală. De secole constituie admirația lumii.

Zeitățile feminine au jucat un rol important în arta lui Praxitele. La început le-a înfățișat excesiv de îmbrăcate, conformîndu-se tradiției, care, încă din vremea arhaismului, nu îngăduia să fie prezentați goi decît bărbații. Mantia (hemationul) a petrecut-o astfel încît să le acopere corpul în întregime și ambele brațe (sau numai cel stîng). Din felul cum a înfășurat corpurile zvelte, din felul cum a mulat draparea, din felul cum femeile țineau haina, au rezultat opere de grație subtilă cu repercusiuni ulterioare asupra statuetelor de Tanagra și asupra reprezentării figurii umane la artiștii de mai tîrziu.

După ce a cunoscut-o pe celebra curtezană Frineea, arta lui Praxitele ia altă înfățișare. O reprezintă pe zeița Afrodita din atitudinile căreia nu lipsesc mlădierea, grația, abandonul, naturaleţea.

Secolul al IV-lea cunoaște și altă abatere de la linia clasică, stabilită de Fidias, datorită lui Lisip, tînărul contemporan al lui Scopas și Praxitele. Arta acestuia a suferit cîte ceva din influența acestora și din a preclasicului Policlet, însă marele maestru care a determinat direcția

Lisip. **Hermes în repaos** (bronz). De remarcat naturaleţea și spațialitatea în care se desfășoară diferitele părți ale corpului.

artei sale a fost *natura*. Lisip este cel mai realist dintre toţi sculptorii de pînă la el, cu toate că şi la el se constată tendinţe de idealizare. El a stabilit „canonul de 8 capete" pentru înălţimea corpului omenesc. Cu această concepţie de alungire corporală, rămînînd, în rest, destul de credincios naturii, Lisip a executat numeroasele statui de zei, de eroi şi de atleţi. Însă, şi mai credincios naturii, a fost în reprezentarea animalelor şi în seria de portrete, unde a respectat asemănarea unor persoane determinate.

Oricum, nota accentuat realistă nu este unica trăsătură definitorie a artei lui Lisip. El a imprimat sculpturilor care înfăţişau corpul omenesc, variate şi îndrăzneţe atitudini, desfăşurînd cu naturaleţe, larg, în spaţiu, membrele (i-a permis-o bronzul întrebuinţat ca material sculptural), de unde şi impresia de spaţialitate din operele sale. Spre exemplu, „Hermes în repaos" : Zeul se odihneşte, aşezat pe colţul unei stînci. Este neliniştit, gata să se scoale şi s-o pornească iarăşi la drum. Piciorul stîng îl are îndoit, iar celălalt întins. Pe braţul stîng, relaxat, ce se reazemă pe genunchiul îndoit, este lăsată toată greutatea corpului aplecat. Cu mîna dreaptă se sprijină pe stînca pe care şade, fie pentru desăvîrşirea destinderii momentane, fie ca să-i uşureze ridicarea corpului. E o împletire de linii şi planuri în toate direcţiile spaţiului.

Lumea — nutrind o mare admiraţie nestăvilită pentru Fidias — a socotit decadente realizările lui Scopas, Praxitele şi Lisip. Încă şi mai decadente au părut lumii sculpturile create în perioada elenistică dintre anii 323—30 î.e.n., cînd arta greacă, datorită cuceririlor lui Alexandru cel Mare, s-a întins în Egipt şi Asia, dînd naştere la trei centre artistice importante : Alexandria, Pergam şi Insula Rodos, fiecare avînd specificul ei. În arta din Alexandria domnea un pronunţat spirit realist orientat spre satiră, comic, burlesc şi mai rar spre idilic. Se manifesta, de asemenea, preferinţa de-a impresiona prin lucrări de proporţii mari. Aceeaşi pornire spre efecte grandioase o aflăm şi în arta din Rodos. „Colosul" creat de elevii lui Lisip — altă operă de artă dintre cele 7 minuni ale lumii — îl înfăţişa pe zeul soarelui (Helios) şi avea 31,50 metri înălţime.

Durerile sufleteşti exprimate reţinut în arta lui Scopas iau în Pergam forme de durere fizică dramatică împinsă pînă la expiere.

Grupul Laocoon. Cele 3 figuri deşi izolate fac grup închegat prin legătura materială a încolăcirii şerpilor şi prin acelaşi sentiment de îngrijorare şi durere care îşi găseşte, îndeosebi, o desăvîrşită exprimare în expresia feţei tatălui, în forţa lui de luptă disperată, în vibrarea musculară pusă în mişcare de repulsia faţă de reptile.

Şi, totuşi, din acele modalităţi de exprimare artistică socotite decadente, au ieşit opere mai admirate chiar decît cele ale lui Fidias. Cele mai cunoscute dintre ele : „Gladiator murind", „Victoria de la Samotrace" amintind de Scopas şi Lisip, „Venus din Milo", amintind pe Praxitele, de grupul „Laocoon", acea minune şi culme sculpturală în care se poate descoperi cîte ceva din Lisip, Scopas şi chiar Praxitele. Cînd grupul a fost găsit la Roma, în anul 1506, el a născut entuziasmul nereţinut al lui Michelangelo. (De altfel statuia a exercitat o mare influenţă asupra Renaşterii cinquecentiste.)

Admiraţia pentru lucrările executate în cele patru secole de după Fidias a impus revizuirea noţiunii de clasicism. Neglijîndu-se notele diferenţiale, s-a găsit că toate creaţiile realizate în acest timp, implicit cele ale lui Fidias, au laturi comune ce se leagă între ele, formînd o unitate de concepţie artistică.

În toate cazurile se porneşte de la realitate, de la studiul naturii şi se tinde către un frumos desăvîrşit, prin idealizarea formelor. Chiar dacă seninătatea şi calmul, acel olimpianism definitoriu pentru modelul antic, au făcut loc exprimării agitate a stărilor afective, acestea au fost numai indicate şi nu exagerate ca să urîţească trupul, tot aşa după cum naturaleţea atitudinilor, care a înlocuit ţinuta „înţepată", n-a fost în detrimentul păstrării demnităţii umane. Pretutindeni este evident un minunat simţ al măsurii ca şi existenţa unui perfect echilibru între fond şi formă, între conţinut şi tehnică, între sentiment şi raţiune.

Anexînd la imperiul lor Grecia şi Macedonia, în anul 146 î.e.n. (iar pînă în 30 î.e.n. şi celelalte provincii cucerite de Alexandru cel Mare), romanii au adus la Roma sculpturile celebre, pentru înfrumuseţarea oraşului şi a edificiilor publice. Tot astfel artiştii greci au fost folosiţi, împreună cu elevii lor romani, să lucreze pentru imperiu. În acest timp o mare dezvoltare a luat-o portretistica, fiindcă oamenii bogaţi şi demnitarii doreau expres să le fie imortalizat chipul în casele lor. În mod obişnuit s-au executat cu frenezie copii, în mărimi diferite, după lucrările vechi. Devenită tributară artei greceşti, Roma continuă să răspîndească aceste realizări şi creează în spiritul

acestei arte. Realizările ambelor popoare se întrepătrund prin intenţie şi finalizare rezultînd o singură unitate artistică : clasicismul greco-roman.

Intermezzo bizantin, romanic şi gotic

Arta greacă în Roma a durat pînă la confruntarea cu creştinismul, ajuns religie dominantă. Creştinismul i-a pus capăt încă înainte de fărîmiţarea imperiului de către puhoiul năvălirilor popoarelor migratoare. Noul Dumnezeu creştin, singur atotstăpînitor în această credinţă, nu îngăduie şi alţi dumnezei şi astfel ceata de zeităţi „păgîne" a fost izgonită şi din suflete şi din artă. Dumnezeul creştin era neîndurător, interzicea să se facă „chipuri cioplite" a orice există „sus în cer, jos pe pămînt, în apă şi sub pămînt". În lumina acestor porunci categorice, statuaria greco-romană se înfăţişa idolatră şi de condamnat. Ea a şi suferit, de altfel urgia distructivă a fanatismului intolerant. Tot ce nu a putut fi ascuns în locuri tainice, îngropat în pămînt sau aruncat în apă a fost distrus sau mutilat. De aceea a rămas atît de puţin, şi atît de puţin întreg, din bogata şi minunata artă greacă. Reacţia de iconoclasm s-a manifestat cu o violenţă indescriptibilă, fiindcă noile dogme îşi cereau imediat dreptul la cetate, cu sentimentul că adevărul le aparţine în exclusivitate.

De aceea, în locul sculpturii care reprezenta chipuri cioplite, primii creştini au recurs la semne pictate. Oficiind în ascunzişuri, pînă la Edictul din Milano (din anul 313) al lui Constantin cel Mare, credincioşii, pentru a se înţelege între ei, au schiţat, pe pereţii catacombelor, ancore, peşti, miei, porumbei, bărci, faruri etc. forme simbolice prin care se exprima misterul şi credinţa noii religii.

În arta creştină orientală, dezvoltată după împărţirea Imperiului roman în două (de Răsărit şi de Apus), la sfîrşitul secolului al IV-lea e.n., artă ce avea să ia mai tîrziu denumirea de *artă bizantină*, prin amestec de cultură asiatică cu cea mediteraneană, sculptura este exclusă cu desăvîrşire. Ea se manifestă în mozaicuri şi fresce, care decorează zidurile, în miniaturi, care ilustrează manuscrisele, şi în icoane, care ornează iconostasele, accentul aşe-

zîndu-se mai cu seamă pe pictură. Dar pictura bizantină a pierdut sentimentul formei, al volumului, al modelajului. A devenit imagine plană, ornamentală, care încearcă cu mijloace stilizate să istorisească scene din viaţa lui Iisus, a fecioarei Maria şi a sfinţilor. Nici nu i se cerea altceva decît să ilustreze pe înţelesul tuturor cartea sfîntă, chiar dacă imaginile erau departe de realitate.

Crescută şi dezvoltată în mediu oriental, arta bizantină a suferit influenţa acestuia cu preferinţe crescute, pentru bogăţie, lux şi fast, care încîntă lumea prin strălucirea metalelor şi pietrelor preţioase, a culorilor cu luciu de lac şi de smalţ. Şi, fapt semnificativ, setea de strălucire nu putea fi mai bine satisfăcută decît de lucrările în mozaic. La numărul mic al varietăţilor de materiale naturale, folosite de romani, bizantinii au adăugat o gamă nesfîrşită de sticlă colorată cu sclipiri iradiante. Mozaicul a influenţat frescele şi a determinat pictura să folosească mult aur (aur la aureolele sfinţilor, aur la fondul tablourilor, aur în înflorarea veşmintelor, aur dînd lumină cutelor lineare, dure şi adînci ale veşmintelor).

Cu somptuozitatea cu care arta profană glorifică măreţia suveranului puternic, arta bizantină glorifica grandoarea Dumnezeului atotputernic. Magnificul fast şi lux, îngrămădit la curţile bizantine, ca să uluiască supuşii pînă la stupefiere şi intimidare, nu era cu nimic superior celui folosit de biserică pentru exaltarea credinţei. De timpuriu s-au organizat slujbe grandioase şi complicate cu gesturi simbolice şi solemne, toate minuţios prevăzute în cărţi de rînduială. S-au întocmit şi cărţi numite „erminii", care arătau cu amănunţime în ce chip trebuie executate zugrăviturile ; ce scene anume, în ce parte a bisericii urmează să fie aşezate, felul cum se desfăşoară acţiunea, personajele ce iau parte, îmbrăcămintea lor, culoarea şi expresia feţei, atitudinile şi gesturile ce le fac etc. Libertatea de exprimare a artistului era îngrădită în această artă convenţională, decorativă şi fastuoasă. Talentul lui se mişca în limitele codificării. De aceea este dificil de apreciat care dintre artişti are originalitate, odată ce calea spre atingerea unei măiestrii era mult înlesnită de uniformizarea mijloacelor de expresie, începînd de la materiale şi pînă la detalii tehnice.

Figurile devin înalte (măsurînd cîte 10—11 capete) slabe şi descărnate, propunîndu-şi prin aceasta să mărturisească trăirea mai mult spirituală cu nesocotirea trupului plin de tentaţii instinctuale.

În Răsărit, arta bizantină s-a identificat cu creştinismul ortodox şi, de aceea, cu inerentele modificări şi adaptări aduse de vremuri, ea este predicată şi astăzi în ornamentaţia bisericească.

În Apus, arta e evoluat în chip diferit. Imperiul roman a cunoscut o continuă nelinişte, a fost mereu zguduit de năvăliri şi aşezări barbare, care au adus cu ele arta specifică din locurile de unde veneau popoarele în migraţie, artă îndreptată spre tot felul de podoabe, de prelucrare a metalelor preţioase cu introducere de pietre scumpe. Acest fel de artă a dominat perioada dinastiei merovingiene pînă la mijlocul secolului al VIII-lea şi chiar a celei carolingiene, pînă la sfîrşitul secolului al X-lea, cînd apare *arta romanică.*

În decurs de două secole, cîtă i-a fost existenţa, s-au ridicat biserici, mănăstiri şi catedrale *pe plan de cruce romană,* cu bolta în formă de semicilindru (în „plin centru", cum i se zice) şi cu o cupolă în formă semisferică sau de calotă. Totul are forme rotunde : arcul uşilor (portalurilor), ferestrelor, ornamentelor de pe faţadă (arcaturi). Bolta şi cupola întins-rotunde apasă lateral zidurile, le împing în afară şi de aceea le impun să fie groase, fără deschideri mari şi întărite cu contraforturi exterioare. Acestei arhitecturi îi sînt încorporate sculpturi primitive despre care s-a făcut menţiune în capitolul anterior.

La început arta romanică s-a conformat tradiţiilor locale de provenienţă romană. S-a introdus apoi cupola islamică sub influenţă bizantină şi tot de la bizantini s-a importat arta miniaturilor care, pe lîngă înfrumuseţarea manuscriselor, a ajutat şi la decorarea zidurilor cu fresce.

De la arta romanică s-a trecut pe nesimţite la *arta gotică,* ce se întinde ca timp de la mijlocul secolului al XII-lea pînă la sfîrşitul celui de-al XV-lea, încrucişîndu-se cu arta Renaşterii. De la arcul romanic în plin centru s-a trecut la arcul frînt (ogival) format din două curbe opuse, care se întretaie sub un unghi mai mult sau mai puţin ascuţit. Cu cît este mai ascuţit, cu atît bolta cu încrucişări de ogive apasă pe ziduri mai aproape de verticală.

Zidurile au devenit mai subțiri, au lăsat deschideri mari, totuși pentru mai multă siguranță și tărie sînt sprijinite în afară de așa-numite arcuri de descărcare *(arcs-boutands)*. Edificiile s-au putut înălța pe dimensiuni impresionante. Și, după cum în arta romanică deschiderile și ornamentele aveau forme rotunde, în construcțiile gotice toate aceste elemente au acum forme ogivale, implicit mobilierul interior.

Arta bizantină este prezentă și aici cu influența ei la umplerea deschiderii înaltelor ferestre cu vitralii — vitraliile gotice sînt tot atît de reprezentative pentru acest stil ca mozaicurile pentru stilul bizantin.

De la Renaștere la „academism"

I se atribuie lui Giotto di Bondone (1266 sau 1276—1337) rolul de a fi precursorul artei Renașterii. Cu toate că și-a făcut ucenicia la arta bizantină a lui Cimabué, el nu a urmat direcția acestuia. Giorgio Vasari — ne informează că Giovanni Cimabué (1240—1302) l-a descoperit pe Giotto cînd, mic fiind, zgîria pe-o piatră netedă una din oile turmei ce-o păștea. Lucra — după cum lesne se desprinde — după natură, sentimentul naturii și al realului aflîndu-se în structura sa sufletească înnăscută.

În același timp, ecoul artei greco-romane, artă prezentă în numeroasele ruine și vestigii de pe pămînt italian, se făcea simțit în lucrările unor contemporani ca, de pildă, în cele ale mozaicistului Pietro Gavallini (1250—1330) din Roma sau ale sculptorilor Nicola și Giovanni Pisano (c. 1225—c. 1278 și, respectiv, c. 1250—c. 1314). Sentimentul și interesul pentru realitate s-a întărit apoi la Giotto și datorită faptului că pe la 30 de ani a fost chemat să completeze decorația bisericii din Asisi cu scene din viața sfîntului Francisc, care s-a născut și a murit în acel oraș. Or, reprezentarea scenelor de viață ale unui om care trăise cu 40 de ani în urmă și despre care unii oameni își mai aduceau încă aminte, reprezentarea vieții unui om care a descoperit divinitatea în natură nu se putea face cu spiritualitatea bizantinismului lui Cimabue, ci cu însăși dragostea de natură a sfîntului Francisc.

Toate aceste circumstanțe au dat direcția artei sale. Cum era însă cel dintîi ce croia drumuri noi picturii, opera înfăptuită de Giotto se resimte de greutățile începutului.

Opera lui a plăcut contemporanilor. S-a impus, a influențat artiști și a atras elevi numeroși care au dus mai departe, prin imitație curentul *„giottist"*. Mirajul exercitat asupra oamenilor venea de acolo că lucrările erau sincere, spontane cu rezolvări compoziționale inedite. Figurile aveau soliditatea volumelor, aparțineau lumii reale. În locul figuranților liniștiți ai artei bizantine, cu gesturi stereotipe, prezentați numai din față sau din trei sferturi, care uitîndu-se la spectatori erau absenți, nu acționau, Giotto a pictat oameni adevărați, văzuți din toate părțile, din profil și chiar din spate, în totalitatea lor raportați la acțiunea ce se săvîrșea. Expresia fețelor, atitudinile corporale, gesturile lipsite de convenționalism sînt în slujba exprimării sentimentelor și articulate variat în ansamblul compozițiilor. Coloritul său liniștit și delicat nu a dat relief adînc figurilor, însă le-a detașat puternic de fondul pe care se proiectau, pictura căpătînd plasticitate.

Un sentiment de viață și de realitate se degajă din toată opera sa, care convenea tendințelor vremii, ce se orienta din punct de vedere economic, politic, social și cultural spre real, spre individual și uman, spre reînnodarea firului cu antichitatea greco-romană, fir întrerupt de frămîntările evului mediu. Acest spirit, embrionar la Giotto, devine spiritul diriguitor al Renașterii. De aceea, cu drept cuvînt s-a putut afirma, de către unii, că fără arta lui Giotto nu am fi avut minunata artă a *quatrocento*-ului și-a *cinquecento*-ului, nu am fi avut arta lui Leonardo da Vinci și a lui Michelangelo.

După Giotto urmează o perioadă de acalmie în care timp apar doar cîteva nume, mai de seamă Andrea di Cione Orcagna (c. 1308—1368), Tomasso di Modena (1320—1379) etc., pentru ca spre sfîrșitul *tricento*-ului și începutul *quatrocento*-ului să răsară dintr-o dată, la Siena, Jacopo della Quercia (c. 1374—1438), la Perugia, Gentile da Fabriano (c. 1370—1427), iar la Florența Filippo Brunelleschi (1377—1446), Lorenzo Ghiberti, Donatello, Fra Angelico da Fiesole (c. 1387—1455), Paolo Uccello etc.

Bogata Florență devine miezul artistic al Renașterii.

Se cunosc prefacerile revendicate și instaurate drept alt mod de a trăi, aparținînd Renașterii și, în primul rînd, așezarea omului în centrul preocupărilor teoretice și artistice. Mișcarea artistică a Renașterii italiene a trecut granițele și a generat renașteri în Germania, Franța, Spania, Portugalia, Țările de Jos, Anglia, Țările Scandinave, fiecare cu specificul ei, și, inițial, cu tradiția ei, Italia rămînînd centrul de mare autoritate către care sînt ațintite privirile artiștilor din toate țările.

Prosperitatea economică și dorința de întrecere dintre diferiții conducători ai puterii laice și a celei bisericești sînt factori ce au contribuit la dezvoltarea artelor plastice în Renaștere.

Pretutindeni li se cer artiștilor să împodobească biserici, castele și palate. În frenezia de creație, factorul economic se dovedește hotărîtor. În ce privește viziunea de creație și de execuție, artiștii stau sub influența clasicismului greco-roman. Vastele lor compoziții religioase și mitologice se grefează pe modelele artei antice, cu deosebirea că pictura obține preponderență asupra sculpturii.

Compozițiile picturale aduc probleme necunoscute sculpturii, căci lucrările de acest fel (afară de reliefurile perspectivale) se proiectează pe fondul zidului sau ale peisajului în care sînt așezate și fundalul nu intră în lucrarea artistului. În pictură însă, personajele din compoziție trebuie prezentate cu peisaj cu tot, în contextul lui, și cu cît sînt mai numeroase, cu atît e mai greu de fixat just locul fiecăreia în spațiu ca să dea impresia realității. De aici, chiar de la începutul Renașterii, preocupările asidue privind perspectiva.

Compozițiile picturale au impus studii de anatomie, mergînd pînă la disecții pe cadavre. Nudul s-a bucurat de o atenție similară aceleia acordată de epoca artistică greco-romană.

Confruntată cu probleme noi, Renașterea a rămas totuși cu aceeași grijă și a fost condusă de aceeași preocupare a clasicismului sculptural greco-roman, de-a menține în echilibru armonizarea formei cu conținutul. Și, cu toate că avea mai multe elemente formale de echilibrat și de acordat cu fondul, ea a reușit — cu unele excepții — ca vreme de mai bine de două secole să păstreze arta în limitele normelor clasice, fără ca prin asta să cadă în uniformi-

tăți plictisitoare. I-au îngăduit-o, în primul rînd, varietatea subiectelor, variațiile modului de-a compune, varietatea tipurilor și a vestimentației, tehnica desenului și, în general, a compoziției.

Varietatea, care nu s-a abătut de la clasicism, n-a fost potrivnică formării unor stiluri determinate. Fiecare din centrele artistice a ajuns să-și impună specificul. Astfel s-a putut vorbi de o Școală florentină, de o alta romană, venețiană, lombardă, bologneză etc. Un aer de înrudire a legat între ele producțiile diferiților artiști aparținînd aceleiași școli, fără să le înăbușe personalitatea și să-i împiedice să ajungă la stil propriu.

Stilul este un mod de exprimare stabilizat în care învățătură primită de la alții, achizițiile experienței personale, și înclinațiile înnăscute s-au contopit într-o sinteză solidă și distinctă, în așa fel încît se recunoaște numaidecît apartenența creației la un curent, epocă, țară, școală și mai ales, artist. Fără să cunoști întreaga operă, recunoști după stil dacă o lucrare aparține lui Fra Angelico, Botticelli, Antonio Allegri Correggio (1489—1534), Mantegna, Caravaggio, Rafael, Titian, Paolo Veronesse etc.

În linii generale, arta Renașterii a urmărit idealizarea formelor ținînd contact strîns cu natura ca și sculptura greco-romană, dar, în dorința de-a se ajunge la forme de exprimare cît mai desăvîrșite, s-a ivit la unii artiști tendința de a porni nu de la natură, ci de a imita operele înaintașilor sau chiar propria producție cărora să le dea frumusețe sporită printr-o dexteritate de execuție dusă pînă la virtuozitate, printr-o grație impunătoare, printr-o eleganță cuceritoare. Acestei arte i s-a dat numele de *manierism* și dintre fruntașii ce au practicat-o sînt : Jacopo Pontormo (1494—1557), care și-a făcut ucenicia, printre alții, la Andrea del Sarto (1486—1531), „maestrul cel fără de greșeală", cum îl numește pictorul și istoricul Giorgio Vasari (1511—1574), Parmigianino (1505—1540), Correggio, Tintoretto, El Greco, Pieter Brueghel cel Bătrîn, care și-au prelucrat original propriile procedee. Manierismului i-a urmat altă concepție și anume *eclectismul*, care preconizează nu imitarea operei unui singur artist, ci o sinteză care constă din asocierea necritică, eterogenă a unor elemente preluate prin imitarea concomitentă a mai multor

creatori şi stiluri renumite. Sfîrşitul *cinquecento*-ului i-a dat pe cunoscuţii eclectici Agostino Carracci (1557—1602) şi pe fratele său Annibale (1560—1609), cu mare influenţă asupra contemporanilor prin exemplul operei lor şi prin învăţăturile răspîndite în Academia de pictură înfiinţată de dînşii în Bolognia cu deviza de-a întruni coloritul lui Tiţian cu desenul lui Michelangelo.

O rupere vădită a echilibrului dintre formă şi fond îl aduce *barocul*, artă în care „forma o ia înaintea fondului", folosindu-se de un surplus de mijloace formale.

Arhitectura italiană a sec. al XVII-lea şi al XVIII-lea a părăsit linia simplă şi logică ca să cultive forme grandioase, impunătoare, cu decoraţie bogată caracterizate prin asimetrie, prin forme şi linii curbe, răsucite, întortochiate, complicate ca „un decor de teatru încărcat".

Pictura şi sculptura au adoptat la rîndul lor linii agitate, forme, expresii şi mişcări exagerate, atitudini contorsionate, gesturi grandilocvente, draperii animate de viaţă proprie, independente de corp. Precursoarea barocului e socotită arta impetuoasă a lui Michelangelo, aşa cum se prezintă în „Judecata de apoi" din Capela Sixtină.

Între artiştii de frunte ai barocului sînt de amintit în pictură Rubens, iar în sculptură Bernini Giovanni Lorenzo (1598—1680).

Barocul e un fenomen artistic apărut spre sfîrşitul Renaşterii. Studii recente, între care şi cele ale criticului spaniol Eugenio d'Ors, privesc barocul ca un fenomen cultural în opoziţie cu clasicismul. Încă mai înainte filozoful german Friedrich Nietzsche (1844—1900) împărţise artele în două categorii : Operelor în care domnesc liniştea, seninătatea, echilibrul, ponderea, raţiunea, le-a spus că sînt *apolinice*, iar pe cele ce manifestă căutare, mişcare, agitare, zbucium sub impulsul sentimentului şi pasiunii le-a numit *dionisiace*. Eugenio d'Ors s-a oprit la aceeaşi împărţire bipartită. A acceptat noţiunea de clasic dată operelor liniştite, supuse regulilor, şi prin asta staţionare, care „trag în jos", iar pe celelalte care nu stau pe loc, ci sînt în mişcare, în „zbor" spre alte forme, el le-a însumat pe toate sub denumirea de baroc.

Arta barocului, pentru adepţii clasicismului, cuprindea producţiile bizare ; etimologic, cuvîntul baroc vine de

Bernini. **Extazul sfintei Tereza.** Exemplu de artă barocă. Draparea exagerat de abundentă şi de frămîntată are existenţă oarecum independentă şi în contradicţie cu mobilitatea fiinţei cuprinsă de extaz mistic.

la adjectivul spaniol *baruesco*, care se referea la perlele de formă neregulată.

Aproape întregii producţii postrenascentiste de la sfîrşitul secolului al XVI-lea pînă către a doua jumătate a secolului al XVIII-lea i s-a spus *barocă*. Noua artă se opu-

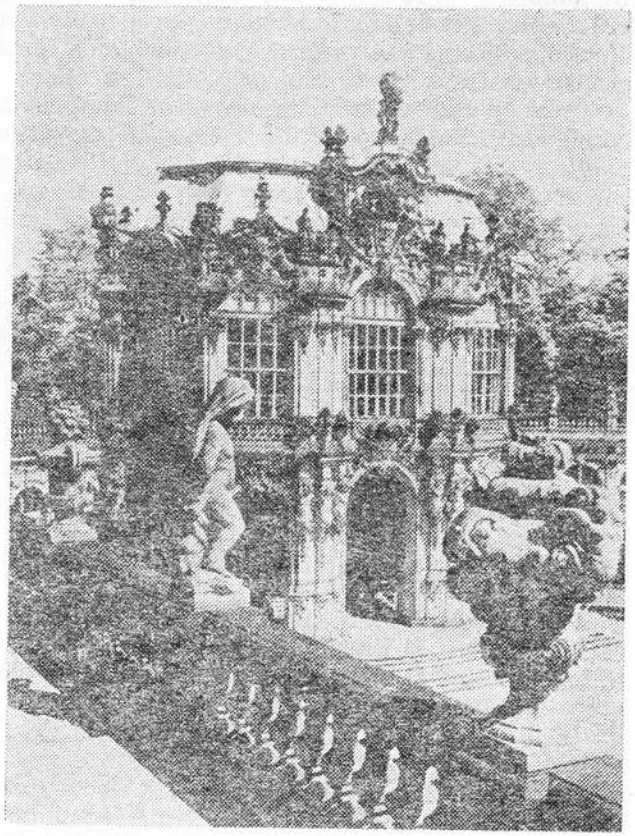
nea artei care proslăvea fastul, grandilocvența și luxuriança decorativă a edificiilor religioase, ordinii severe a arhitecturii renascentiste. Iau mare avînt acum formele curbe, întortocheate, liniile, volumele chiar sînt ondulate, simetria și orice regularitate dispare. Artele plastice baroce folosesc linii de contur agitate, luminile și umbrele își schimbă jocul, clarobscurul devine dominant.

Idealul formelor proporționale și frumoase este înlocuit de reprezentanții noii arte cu acțiunea, mișcarea, devenirea. Noi ne menținem însă la împărțirea tripartită : clasic, baroc, romantic și la definiția ce am dat-o acestei direcții de artă.

Barocul a *inspirat* apariția în Franța a *rococoului*, ajuns la mare înflorire sub Ludovic al XV-lea (secolul al XVIII-lea) și care a fost adoptat apoi cu predilecție în Germania și Austria. Acest stil de extremă fantezie revărsată în ornamentație bogată cu linii curbe, spirale, volute, împletituri amestecate cu cochilii și ghirlande de flori, a fost aplicat la decorarea fațadelor, a mobilelor, obiectelor de orfevrărie. Rococoul ponderat al lui Watteau Antoine (1684—1721) și Fragonard Jean Honoré (1732—1806) a cunoscut forme dulcege și feminine în arta lui François Boucher (1703—1770) cu scenele lui mitologice, cîmpenești și de vînătoare pe gustul nobilimii decăzute, îndreptată spre maniere galante, spre cochetărie, viață de budoar. Arta lui Boucher e o cascadă de corpuri juvenile, îngerași și amorași, lanțuri și cununi de flori, draperii înfoiate și spumoase etc., în care prevalează bomboneria culorilor bleu și roz.

Împotriva acestei arte, moleșite ca temă și ca tratare, a ridicat glas revoluționar Louis David (1748—1825) : „Arta trebuie să se lepede de toate seducțiile de grație și eleganță, semne ale aristocrației. Rolul ei nu este să desfete ochii, ci să exprime idei morale și să înfățișeze frumusețea austerității republicane. În lături cu tonurile stinse cu culorile nuanțate și discrete, ca o convorbire galantă între un mic abate și-o curtezană ! A sosit timpul să se vorbească tare, răspicat și fără menajamente, în felul poporului ! Arta trebuie să se îmbrace în carmaniolă".

Aceste idei nu aveau în vedere numaidecît o pictură cu subiecte revoluționare, pe care el a practicat-o în puține lucrări („Jurămîntul Jeu de Paume" și „Împărțirea stindardelor"), ci o pictură care să revoluționeze, să transforme mentalitatea poporului după principiile morale ale republicanilor romani, să-l facă util familiilor lor și societății, să-i insufle idei măreție în stare de acțiuni eroice. Soluția — la care s-a oprit — a fost o pictură severă, „spartană" cum îi plăcea să-i spună, condusă de aproape de statuaria greco-romană.



Clădirea denumită **Zwinger** din Dresda, construită în stilul rococoului german. Vaza din primul plan al balustradei face dovada, în mic, despre complexitatea lor ornamentală.

La începuturi, arta Renașterii, în general religioasă, a fost influențată de spiritul laic al artei antice. Se abordează acum și subiecte mitologice și, în executarea lor, artiștii s-au apropiat mai mult de producțiile antichității. Astfel, Michelangelo a arătat o admirație constantă recent descoperitului grup al lui Laocoon și contemporanii, ca și urmașii, au continuat admirația pentru întreaga sculptură greco-romană. Dar, cel care s-a referit mereu la aceasta, a studiat-o și a folosit-o amplu în compoziții, a fost pictorul de incontestabilă autoritate europeană Poussin. Cu Poussin, interesul a crescut neîncetat și a culminat, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, odată cu epocalele descoperiri de la Herculanum și Pompei. Către anul 1750, antichitatea constituie elementul de actualitate în preocupările teoretice și practice ale pasionaților de mare autoritate, dintre care putem cita pe francezul conte de Caylus (1692—1765), gravor și arheolog ; pe Quatremère de Quincy (1755—1849), arheolog ; pe esteticianul și istoricul german Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) și pe prietenul său pictorul Rafael Mengs (1728—1779).

Îndeosebi Winckelmann, prin erudiția și prin puterea sa de convingere, a reușit să impună lumii instruite reeditarea cultului pentru frumusețile artei grecești.

Atmosfera timpului și prietenia cu Quatremère de Quincy, cu care a călătorit la Pompei și Herculanum, au fost hotărîtoare pentru orientarea artei lui Louis David, devenit șeful școlii neoclasice — școală caracterizată prin ignorarea naturii ca materie de inspirație și imitarea pînă la ștergerea notelor originale ale clasicismului sculptural.

Personajele din tablourile lui David — „Jurămîntul Horaților", „Paris și Elena" sau „Sabinele" — au atitudinile, îmbrăcămintea și relieful asemănătoare celor ale statuilor greco-romane.

Încă de pe cînd N. Poussin se găsea la Roma (unde a trăit 40 de ani) și executa o artă nu numai clasică în sensul Renașterii, ci și premergătoare a neoclasicismului, la Paris a luat ființă (în 1648) Academia regală de pictură și sculptură pusă sub conducerea pictorului Charles le Brun, favorit al curții. Șapte ani mai tîrziu, Academia a primit privilegiul exclusiv de a înființa o școală pentru formarea artiștilor. După exemplul Parisului s-au deschis, în orașele mari ale Europei, Academii de arte frumoase sub directa oblăduire a statului. În aceste școli se învață desenul pentru a ajunge să fie executat în chip desăvîrșit, cît mai precis și mai perfect cu putință. Nici o licență, nici o imprecizie, nici o ezitare sau stîngăcie nu erau admise. Primatul aparținea desenului, culoarea trecea pe locul secund în privința importanței. Metodologic se începea cu copii după maeștri renumiți, acceptați fără rezerve de școală. De remarcat faptul că și atunci cînd se trecea la modelul viu, figurile erau alese și așezate în atitudini asemănătoare personajelor din lucrările clasice.

Dintre toate modelele, nudul se afla la loc de cinste, astfel încît a rămas pînă astăzi, în Apus, numele de „academie" dat studiilor de nud. Deseori se executau compoziții întregi numai cu nuduri [1].

Dar supralicitarea codurilor de compoziții rigide, intenționînd o reînvigorare a meșteșugului artistic, a avut un efect negativ, de strivire a vocației proprii și de înăbușire a personalității artiștilor.

Wickelmann decretase cu autoritate că „arta pură este ca apa pură, n-are gust particular". Datorită acestui punct de vedere, în locul unei arte originale, specifică sufletului individual și național, a început să se înfiripeze o artă egală și nediferențiată. Arta de perfecțiune formală, migălită și intelectualizată, executată după rețete, artă rece, neexpresivă și impersonală, susținută și practicată în aceste Academii, a primit numele de „academism" (pseudoclasicism).

Romantismul

Secolul al XVIII-lea se caracterizează pretutindeni prin manifestări de iconoclastie vizînd clasicismul. Bătăliile pe care le provoacă romantismul, la începutul secolului urmă-

[1] Faptul că luptătorii din tabloul „Sabinele" al lui L. David sînt goi în întregime, însă poartă pe cap chivere de alamă, ca pompierii, a făcut ca pictorii moderni, în disprețul lor pentru arta migălită și învechită, fără putere emoțională, s-o numească în derîdere „pompieră".

Girodet-Trioson. **Atala la mormînt.**

tor — reflex al unei noi concepţii estetice — sînt cunoscute cu deosebire din domeniul literar, unde numele lui Victor Hugo e una din marile certitudini ale victoriei. Firește, în ceea ce privește artele plastice, acestea nu au urmat pas cu pas toate subtilităţile romantismului literar. Tematica lor este circumscrisă exclusiv la posibilităţile de reprezentare vizuală. Reflectarea caracterelor generale, în plan psihosocial, ale societăţii veacului al XIX-lea — acel „mal de siècle" (răul secolului) — își află, se înţelege, o mai palidă concretizare în pictură decît în literatură. De aceea, fapt deloc simptomatic, artiștii se îndreaptă spre subiectele puse în circulaţie de literatură, tot astfel cum altădată clasicismul explorase mitologia, iar pictorii Renașterii Vechiul și Noul Testament. Autorii preferaţi sînt Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Chateaubriand etc. La început, subiectele romantice au fost tratate în manieră tradiţională : un amestec de nou (subiectul) și de vechi (tehnica). Se abordează subiectele cu teme de ex-

cepţie, spectaculoase, privind moartea, măcelurile, nenorocirile, suferinţele fizice. Spre exemplu, în pictură, pictorul Girodet-Trioson (1767—1824), într-un tablou, înfăţișează o tînără moartă, îmbrăcată în giulgiu alb, depus în groapa săpată la intrarea unei grote sumbre, prin deschizătura căreia apare, prin contrast, o porţiune de viaţă, de piesaj verde și înflorit. „Potopul", de acelaşi artist, e o compoziţie cu cîteva persoane ale aceleiași familii zguduite de teroarea morţii, care încearcă cu disperare să-și găsească salvarea pe un colţ de stîncă. Basorelieful semnat de sculptorul Perault (1810—1879) și intitulat „Ofelia înecată". „Ciumaţii din Jaffa" de baronul Antoine Gros (1771—1835). „Pluta Meduzei" de Gericault, „Masacrul din Chios" de Delacroix, sînt alte opere cu muribunzi, cu condamnaţi la moarte torturaţi de spaimă, de durere și chinuri.

Sentimentele de dreptate socială și cele patriotice și-au găsit întrupare artistică în „Libertatea călăuzind poporul", în altorelieful lui F. Rude intitulat „Plecarea" (cu cel de-al doilea nume „Marseillaise").

Exotismul lui V. Hugo din „Orientale", punînd în mișcare imaginaţia și visul, este de fapt reluarea în poezie a

Th. Géricault. **Pluta Meduzei.**

temelor tratate mai înainte de postclasicul Ingres în tablourile „Odalisca" și „Baie turcă", dar, mai ales, de compozițiile lui Delacroix.

Antiteza crimei și purității, a răului și binelui, a urîtului și frumosului, a umbrei și luminii, preconizate de V. Hugo în prefața lui „Cromwell", se află cu anticipație ilustrată în tabloul lui Pierre-Paul Prud'hon (1758—1823) „Justiția și răzbunarea divină urmărind crima", unde, în tonuri brumate și albăstrii, lumina lividă a lunii se împerechează cu umbra catifelată a nopții ; de asemenea, în tabloul lui Delacroix „Barca lui Dante", în care efectele de fuziune a luminii cu umbra înscriu un grad și mai avansat de întrepătrundere. Toate personajele și cele din barcă și condamnații, ce se zvîrcolesc în apa noroioasă agățîndu-se disperat de vas, în nădejdea salvării, sînt afundate în umbră și mister. Ici-colo mari pete de lumini verzi-albăstrui și roșii-arămii scot în evidență formele fantomatice. Volumele sînt modelate cu o bogată variație de culoare, utilizîndu-se pentru fiecare gama cea mai de jos. La dinamismul compozițional al unei viziuni tumultoase, Delacroix a adus în romantism încă un element de noutate : culoarea suculentă, așezată liber și degajat, în acorduri multiple și neutilizate pînă la dînsul.

El se folosește de culoare, pentru a-și exprima emoțiile și mai puțin de desen, pe care punea mare preț clasicismul, neoclasicismul și academismul. Cu el culoarea capătă o și mai pronunțată intensitate lirică și dramatică decît la vechii coloriști. Delacroix își notează tîrziu, spre apusul vieții sale, în „Jurnal" : „Împotriva părerii generale, voi spune că culoarea are o putere cu mult mai misterioasă și mai mare decît desenul, ea lucrează asupra sufletului fără știința noastră". Publicul și chiar artiștii nu s-au putut împăca cu neobișnuitele lui acorduri cromatice fapt care a dus la apriga dispută dintre Ingres, adept al supremației și liniei, și Delacroix, partizan al supremației cromatice — semn al unei înnori revelatoare, în pictură.

Delacroix ducea mai departe, în domeniul compozițional, hrănit cu fantezie și literatură, rezultatele coloristice la care ajunseseră romanticii englezi, îndreptați spre natură. Pictorul W. Turner a creat, într-o anumită perioadă, peisaje de vis, în care desenul înăbușit de culoare dispare,

pentru a ajunge în cele din urmă halucinație colorată. Dar cel care a avut mai mult contact cu Franța și a influențat pictura franceză în mai largă măsură cu tehnica lui îndrăzneață, utilizînd pastă groasă așezată cu pensula și cu cuțitul, a fost John Constable (1776—1837). (Tabloul „Masacrul din Chios" era deja așezat pe perete, la locul lui, în Salonul anului 1824, cînd Delacroix l-a dat jos, cu aprobarea direcțiunii, ca, la repezeală, să facă lucrării alt fond, în genul tablourilor lui Constable, care îl impresionase.)

Constable (influențat la rîndul lui de peisagistica olandeză a sec. al XVII-lea) a înrîurit și arta lui C. Corot, contemporanul lui Delacroix, romantic și el pe linie peisagistică. Pictorul văpăii și ideilor, Delacroix ia contact cu „pictorul cetii și naturii" în 1847. În *Jurnal* notează despre acesta că „este un adevărat artist. Arborii săi sînt superbi". Un alt pictor admirat de către Delacroix (cu care ia contact în 1853) fiindcă era „o poștă a naturii" este Gustave Courbet. Delacroix l-a apreciat fiindcă el însuși s-a apropiat de natură cu dragoste chiar dacă n-a pictat peisajul pentru peisaj, ci mai mult ca fond al compozițiilor sale.

Romantismul a ieșit din matca tiparelor formale consacrate, trecînd de partea fondului, încît pe drept s-a putut afirma „Nu există perfecțiune formală în romantism... Adîncimea noastră stă, de obicei, în raport invers cu puterea noastră de exprimare, cu forma ; adică cu cît viața noastră lăuntrică este mai puternică, cu atît forma este mai insuficientă".

Deși aparent deosebită frontal de arta epocilor trecute, arta modernă nu a adus raporturi noi între formă și fond, ci doar alte atitudini față de realitate, alte materiale de exprimare, tehnici noi, altă viziune a spațiului, alte considerații despre esența și finalitatea creației artistice etc.

Impresionismul cu variantele sale

Între Corot și Courbet sînt deosebiri de viziune. Unul poetizează natura apropiind-o de vis, celălalt pictează realitatea cotidiană și umilă, cu voluptate și vehemență revoluționară. Deși unul romantic, celălalt realist, ei au exer-

citat o influență puternică asupra contemporanilor. Întîi asupra celor grupați în așa-numita Școală de la Barbizon, apoi asupra generației mai tinere care avea să pună bazele impresionismului. Cinci din pictorii ctitori ai mișcării au stat inițial sub influența lor. Astfel, C. Pissarro și Berthe Morisot (1841—1895) au profitat de învățămintele primite de la bătrînul Corot. A. Sisley a pornit de la arta lui Corot și a rămas mereu legat de aceasta. A. Renoir a pictat cîtva timp sub influența lui Courbet și, de asemenea, P. Cézanne a împrumutat de la acesta tonalitatea și paleta.

Începuturile impresionismului fixează drept dată toamna lui 1863, cînd tabloul lui Edouard Manet — „Dejun pe iarbă" — a fost respins de la Salon pentru imoralitate și „vulgaritate". Persoanele îmbrăcate erau din cele ce se puteau întîlni pe bulevardele Parisului, iar nudul, de astă dată reprezenta cu fidelitate formele individualizate ale modelului viu, după formula realistă (naturalistă) a artei lui Courbet. Umbra din pictura tradițională cu rol de modelare, de accentuare a contururilor, nu mai apărea în tabloul prezentat. Manet lucrase cu tonuri luminoase. Întreg ansamblul era colorat și clar. Insurgentul de la consacratele reguli academice, susținute de oficialitate, nu avea ce căuta într-un cadru de asemenea solemnitate.

Se mai întîmplase pînă atunci că juriul Salonului să refuze artiști și lucrări, fără să se producă scandal, dar în anul acela cînd au fost respinși mai mulți pictori tineri printre care și Pissaro, protestele împotriva monopolului deținut de arta academistă s-au dezlănțuit cu atîta putere, încît Napoleon al III-lea s-a văzut nevoit să dispună înființarea unui al doilea Salon, cel al „refuzaților", în chiar imediata apropiere a Salonului oficial, pentru ca lumea, comparînd producțiile, să-și formeze singură păreri despre arta nouă.

Critica și publicul, cu gustul robit de arta veche — abia tolerîndu-l pe Delacroix — nu au arătat nici un fel de înțelegere artei ce se zămislea. Dar, caricaturizările, persiflările și insultele pornite cu vehemență împotriva lui Manet, au avut darul să-i creeze repede o faimă nemaipomenită. Tinerii — atrași de mirajul artei sale — au început să strîngă rîndurile în jurul lui.

Cu cîteva luni înainte de respingerea „Dejunului pe iarbă", Claude Monet, cel ce avea să fie promotorul impresionismului, văzuse cîteva pînze de Manet, care i-au produs revelația drumului ce trebuia să apuce. A căutat să-l cunoască pe Manet, să intre în relații cu el, și, vizitîndu-i atelierul, nu s-a mulțumit să vină singur, ci și-a adus și prietenii din atelierul lui Gleyre, pe Sisley, Renoir și Frédéric Bazille (1841—1870). În rîndurile admiratorilor au intrat apoi cîțiva pictori ce frecventau l'Academie Suisse : Cézanne, A. Guillaumin (1841—1927), Berthe Morisot și Pissarro. Acest grup se aduna uneori în atelierul lui Manet ca să discute probleme de artă. Atelierul fiind neîncăpător, și-au mutat întrunirile în cafeneaua Guerbois, din apropiere, unde obișnuiau să se întîlnească seara după lucru, astfel că din ocazionale, reunirile au devenit regulate. Grupului restrîns i s-au adăugat în curînd pictori cu alte concepții de artă, oameni de litere în frunte cu Emile Zola, precum și amici și cunoscuți ai acestora.

Problematica abordată cu înflăcărare era diversă și viza chestiuni legate fie de tehnica execuției (tonuri luminoase, umbra colorată), fie de alegerea locului de creație, cu piedoarie pentru părăsirea atelierului și pictarea în aer liber *(plein-air)*, în natură. Și fiindcă se credea că nicăieri nu se poate lucra mai bine în aer liber decît la țară, Sisley, Pissarro, Monet și Cézanne s-au dus să locuiască și să lucreze în localități diferite, mai aproape sau mai departe de Paris, fiecare încercînd să interpreteze în felul lui cunoștințele și convingerile pentru care militau.

Deși porneau cu toții de la aceleași principii, însă, lucrînd izolat și departe de orice influență imediată, experiențele personale i-au dus la soluții proprii și la diferențe de viziune. Astfel, Pissaro a pictat orice a întîlnit în cale : costișe, pomi, holde, pășuni, livezi, case umile, cîmpuri de zarzavat etc., dar tot ce a ieșit din mîna lui constituie pentru ochi o adevărată încîntare. Mai tîrziu, afecțiuni oftalmice l-au împiedicat să lucreze în aer liber, aria inspirației sale restrîngîndu-se la aspecte urbane cu lumină mai puțin strălucitoare.

Dimpotrivă, Sisley și-a ales cu grijă motivele : a pictat rîuri cu ape transparente și maluri înverzite, cîmpuri în floare primăvara și însorite vara, drumuri ce duc în depărtări, străzi de sat și oraș, efecte de iarnă etc.

Peisagistul Claude Monet este prin excelență pictorul apei, care i-a îngăduit să se exprime printr-o simfonie de bogată colorație.

Cézanne și-a găsit mai greu drumul. S-a retras în orașul lui natal din sudul Franței ca să lucreze singur și pe îndelete. Tablourile sale reprezentînd peisaje, natură moartă, capete și compoziții simple, sînt rezultatul a zeci de ședințe, fiecare revenire primind noi straturi de culoare.

Renoir a pictat scene, portrete, nuduri cu irizări sidefate, în ritmuri unduioase și rotunde.

Berthe Morisot a dat întîietate subiectelor luate din lumea gingașă a copilului și din cea a maternității. Folosind, uneori, ca material de lucru creioane colorate, a adoptat o tehnică de linii subțiri orientate în toate sensurile, tehnică pe care o găsim și în execuția uleiurilor.

Numai Guillaumin — deși interpret conștiincios al naturii — n-a ajuns la un sistem de realizări originale care să-l definească.

Dar, cu toate deosebirile dintre ei, se vădesc în creația lor anumite trăsături comune, rezultat al lucrului în natură fiindcă, în aer liber, culorile sînt mai clare, mai numeroase, mai vii decît în atelier. Pentru înviorarea și intensificarea lor au recurs la folosirea culorilor complementare. Umbra din natură, diferită de cea a atelierului, nu este pretutindeni aceeași. Culoarea ei depinde de felul și intensitatea luminii, de obiectul care aruncă umbre și mai cu seamă, de culoarea corpului ce primește umbra, de unde și predilecția pentru umbrele albastre, violete, verzi, roșcate etc. Nu totdeauna un motiv din natură este frumos în sine, virtuțile lui se datoresc în bună măsură luminii ce-l îmbracă și în care este privit. Or, efectele de lumină sînt în veșnică schimbare. Pentru a putea fi prinsă o anumită lumină trebuie lucrat cu maximum de operativitate. De aici nevoia tușelor aruncate cu mare spontaneitate, unele lîngă altele și unele peste altele. Tehnica cu tușe distincte prezintă și altă valoare ; a permis *divizarea tentei* dîndu-i o tremurare, o vibrare corespunzătoare celei din natură, încorporînd și reflexele ce circulă între obiecte și ajungînd la o abundență neînchipuită de tonuri și nuanțe.

Acest sistem de colorație *fragmentată*, a redus adesea formele la aspecte vagi, fluide, nedelimitate. Sacrificîndu-le precizia, au trecut greul exprimării artistice asupra culorii care a căpătat o încărcătură afectivă necunoscută încă în artă.

Referitor la receptarea operelor impresioniste, se impune din partea receptorului să păstreze o anume depărtare vizavi de obiectul supus reflecției, întrucît, privite de aproape, învălmășeala și dezordinea de pete dau impresia de lucru neserios și neterminat. Acesta a fost motivul pentru care impresionismul a întîmpinat, îndelungă vreme, adversitatea îndîrjită a publicului.

După Salonul refuzaților din 1863 și pînă la războiul din 1870, juriile au acceptat lucrări ale pictorilor din grupul lui Manet. S-au primit astfel la unele saloane lucrările lui Sisley și Claude Monet, destul de des cele ale lui Pissarro și, în mod regulat, cele semnate de Renoir și Berthe Morisot. În schimb Cézanne a continuat să rămînă persoana „non grata". După 1870, cînd s-au reluat saloanele, juriile — neuitînd Comuna din Paris care a zguduit Franța — s-au arătat intransigente cu independenții și revoluționarii din artă, refuzînd în bloc noua pleiadă, cei numiți fiind obligați să expună singuri.

Cu sacrificii și în asociație cu alți artiști de factură mai accesibilă, aceștia au deschis o expoziție în 1874, pe o arteră de circulație frecventată. Cu toată reclama făcută, rezultatele materiale și morale s-au dovedit a fi nule. Publicul nu a văzut în ei decît niște mîzgălitori de lucruri informe, niște rătăciți, niște ignoranți cu pretenție de artiști. Dar, ceea ce s-a cîștigat în urma acestui eșec în fața unei bune părți din critică și a publicului a fost botezarea cu un termen menit să dobîndească longevitate, și anume acela de impresionism.

Termenul era împrumutat de la tabloul lui Claude Monet cu titlul „Impresie" avînd ca subtitlu „Răsărit de soare", tablou în care erau sintetizate tendințele întregului grup. Deasupra caselor și apei plutește un aer albastru, în care se ivesc, ca niște pete luminoase, siluetele clopotnițelor și ale bărcilor care străbat rîul. Tabloul înfățișează disputa dintre ceață și lumina soarelui, dintre valorile cromatice ale cerului și apei, ca și interpenetrația și influența reciprocă a culorilor sale. Nuanțele se contopesc, formele

își pierd consistența. Pictorul ia, drept punct de plecare, un efect real al luminii interferate în culoare.

A doua expoziție a impresioniștilor a fost vernisată după doi ani și cu același rezultat negativ. Atmosfera ostilă, în care s-a dezvoltat impresionismul, este relatată de unul dintre critici astfel : „strada Le Peletier are soartă nenorocită. După arderea Operei, iată alt dezastru ce se abate asupra cartierului. S-a deschis de curînd la Durand-Ruel o expoziție care se zice că-i de pictură. Trecătorul, neștiind ce-l așteaptă, intră și ochilor săi înspăimîntați i se oferă un spectacol crud. Cinci sau șase alienați, printre care și o femeie, și-au dat acolo întîlnire ca să-și expună năzdrăvăniile. În fața acestor lucruri, oamenii pufnesc în rîs... Acești așa-numiți artiști se intitulează intransigenți sau impresioniști. Iau pînză, culori și bidinele, aruncă la întîmplare cîteva tonuri și semnează. E aidoma ca la casa de nebuni, unde întîlnești oameni cu mințile rătăcite, care culeg pietre de pe drum și cred că au găsit diamante". În fond, istoria se repetă : primirea ostilă a impresioniștilor își află corespondență în agitația stîrnită în jurul romantismului.

Grupul blamat nu se descurajează. Deschid o a treia expoziție, în 1877, cu titlu de mîndrie și de frondă „Expoziția pictorilor impresioniști". Și de data aceasta lucrările au produs ilaritate, indignare, dispreț, deși expoziția a cunoscut o afluență extrem de mare, în primul rînd din pură curiozitate. Curentul era așa de puternic împotriva lor, încît cei cîțiva simpatizanți ai pictorilor s-au găsit în imposibilitate să acționeze asupra opiniei vizitatorilor, chiar atunci cînd aceștia erau cunoștințe bune, fiindcă orice apărare sau gest apologet erau interpretate ca o încercare de a-și bate joc de ei. Cele mai înverșunate atacuri au fost îndreptate contra lui Cézanne, considerat ignorant, barbar, monstru, căpcăun. Jignit, Cézanne a renunțat de a mai expune la cele cinci expoziții ce au urmat, ultima fiind aceea din 1886.

Dar, cum era și de așteptat, între timp au început să se ivească admiratori. Printre primii ce i-au înțeles pe impresioniști au fost pictorii Charles François Daubigny (1817—1878) și Gustave Caillebotte (1848—1894) ; ultimul chiar le-a și cumpărat o colecție de tablouri alese. Acestora li s-au adăugat iubitori de artă și colecționari, printre care

și doctorul român Gheorghe Belu, care a avut un rol însemnat în promovarea impresionismului. Străinătatea a început și ea să se intereseze și să ceară lucrări impresioniste. Aceste schimbări de atitudine se săvîrșesc între anii 1890 cînd tînărul negustor de tablouri Ambroise Vollard cumpără o mare parte din picturile lui Cézanne (dintre toți pictorii cu cea mai scăzută bursă) — și anul 1894, cînd intră în muzeul Luxemburg colecția lăsată de bogatul pictor Caillebotte.

Din cei șapte artiști cu care s-a început mișcarea impresionistă numai trei — Monet, Cézanne, Renoir — păsind pragul sec. al XX-lea, au avut norocul să vadă triumful definitiv al mișcării și, totodată, propria lor glorie.

Dar, impresionismul s-a impus, după 1900, cu aceeași vigoare și în sculptură, numele cel mai evocat fiind acela al lui Auguste Rodin, ctitor de epocă. Modelajul său, moale, vag, degajat, spontan, poartă urmele mulării lutului cu mîna și al dălții în marmoră. Lumina nu alunecă egal și monoton pe suprafața materialului, ci este oprită, divizată și tremurată de relieful frămîntat, asemănător tușelor juxtapuse și suprapuse din pictură. Corespondențele depistate între gîndirea literaților — un Mallarmé, de pildă — și cea a impresioniștilor sînt izbitoare.

A preciza un lucru „numindu-l pe numele lui — scria poetul simbolist — este a suprima trei sferturi din plăcerea poemului făcut din fericirea de a ghici puțin cîte puțin ; a sugera, iată visul".

Pictorul impresionist Claude Monet, observînd că în natură același motiv își schimbă aspectul datorită variațiilor de lumină, și-a propus să surprindă și să aștearnă pe pînză aceste variații. Aceleași „Căpițe de fîn" le-a pictat în lumină de dimineață, de seară, pe timp înnourat, pe ceață, în soare, sub zăpadă etc. La fel a procedat cu „Fațada catedralei din Rouen", cu „Plopi", „Vederi pe Tamisa", cu cele trei serii de vederi ale Veneției etc. Motivele uneori sărace îi oferă, în schimb, pretext pentru culoare. În două săli elipsoidale ale muzeului „Orangerie" din Paris sînt expuse 8 tablouri mari, intitulate „Suite de nimphéas", toate reprezentînd lacuri fără țărmuri ; numai apă cu cîțiva nuferi și puțin păpuriș. În 3—4 tablouri două trunchiuri de copac, la extremitățile pînzei, limitează „vagabondajul sufletesc". Motivelor le lipsește desenul. Im-

portanța cade, deci, pe oglindirea norilor, pe jocul reflexelor și al luminilor, pe abundența tonurilor și nuanțelor de culoare. Se apreciază îndeobște că se cîntă ceea ce nu se poate povesti și tot așa ceea ce nu se poate desena se colorează. Monet, de pildă, a transformat pictura în simfonie muzicală.

Cézanne, păstrînd de la impresionism coloritul viu și tușa degajată, a ajuns în realizările sale la rezultate diferite de cele ale lui Pissarro și Monet. El lucra încet. Neputînd termina lucrul într-o ședință, revenea în fața motivului a doua, a treia și chiar de mai multe ori. De fiecare dată însă, condițiile de lumină și culoare nu mai erau aceleași și-atunci peste tușele primei impresii a adăugat mereu culoarea celorlalte momente.

Revenind asupra fiecărui tablou de un număr considerabil de ori, Cézanne realiza mai mult decît impresia fugară a unui singur moment, o sinteză a unei succesiuni de momente pasagere, din care avea de cîștigat forma, volumul, consistența materiei. Conștient de acest lucru, Cézanne spunea : „Cînd culoarea a ajuns să fie bogată și forma este în plinătatea ei". Căutînd să îmbine, în cît mai fericit chip, valoarea, calitatea și vigoarea coloritului în acorduri personale cu soliditatea volumului, el intenționa „să facă din impresionism o artă durabilă ca arta muzeelor", cum singur o mărturisește undeva.

Față de natură, Cézanne nu are sentimente de fidelitate. El apropie, depărtează sau schimbă ordinea elementelor din natură din interes compozițional. Și, fiindcă clasicul Poussin *a compus* (cu multe date ale imaginației) peisajele sale istorice, Cézanne vrea să-l refacă pe Poussin, compunîndu-și tablourile cu date oferite de natură („Je veux refaire Poussin sur nature").

Consistența volumelor și aranjarea perspectivală a planurilor nu a întreprins-o cu degradeuri și nuanțe pentru a oferi iluzia reliefului și a adîncimii, ci pentru acestea s-a folosit de culori pure, dar pe care le-a folosit ținînd seama de caracteristicile lor, întrucît cele calde avansează, iar cele reci se retrag. Dintre cele calde portocaliul se impune, urmat de galben și roșu, iar dintre cele reci albastrul exprimă în chip perfect adîncimea, în timp ce verdele și violetul au situație intermediară între roșu și albastru.

Cînd i se părea că volumele nu s-au reliefat îndeajuns, iar conturul îi scapă („Le contour me fuit"), atunci îl indica apăsat, pe unde credea, prin linii sugestive de culoare închisă. Aceste fragmente de linii aveau o dublă funcție plastică. Era condensare de umbră dusă pînă la ultima limită posibilă — deci modelare — și precizare de forme — deci desen integrat culorii. Convingerea lui era că „desenul și culoarea nu ocupă poziții distincte", căci „în măsura în care se pictează se desenează".

Odată cu revenirile asupra aceluiași tablou, Cézanne nu aducea numai modificări de culoare, ci și simplificări de forme. Pictura lui este sinteză de culoare pe volume simplificate. Viziunea simplificării merge așa de departe încît, într-o scrisoare adresată pictorului Emile Bernard, spune : „Totul în natură este sferic și cilindric și toate formele din natură pot fi reduse la con, la cilindru și la sferă". Dar, fapt considerat ca atare, această concepție devine punctul de plecare al artei cubiste, iar coloritul său viu și nemodelat, punctul de plecare al artei „foviste", așa după cum, simfonia petelor de culoare pe motive acvatice, sărace în desen, ale lui Claude Monet, ar putea fi considerate punctul de plecare al „tachisme-ului", din pictura abstractă.

*

Cu prilejul expoziției din 1886 au avut loc neînțelegeri între pictorii impresioniști din pricina ivirii unei noi formule de artă, aceea a *impresionismului științific*. Caracterul de știință al viziunii reflectă, la nivelul secolului trecut, înrîurirea hotărîtoare a mișcării pozitiviste asupra artei în general, creatorii din acest vast domeniu evoluînd atît în plan teoretic, cît și în cel practic în spiritul principiilor lansate de noile direcții științifice. Astfel, Pissarro își învinuiește colegii că au rămas impresioniști empirici, niște romantici sentimentali, care ar trebui să pună capăt percepțiilor vagi, redate aproximativ la „întîmplarea aruncăturii de bidinea". Monet, Renoir și Sisley s-au retras din expoziție. În schimb, a fost primit Georges Seurat (1859—1891), cu lucrarea sa „Duminică de vară la Grande Jatte", pictură-program a concepției noi de artă care avea să fie cunoscută cu numele de *neoimpresionism*. Seurat se afla

sub influența teoreticianului Charles Henry, directorul de mai tîrziu al laboratorului de fiziologia senzațiilor de la Sorbona. Teoriile sale, sprijinite pe cercetări proprii și pe cele ale lui Chevreul, Helmholtz, Rood, Maxwell (1831—1879), Sutter etc., cuprindeau : știința culorilor, amestecul optic, divizionismul și degradeul, valoarea psihică a culorilor, a unghiurilor, a direcției liniilor și a combinațiilor acestora. Seurat îl asculta ore întregi cum își dezvolta convingerile pe care apoi le rezuma lui Pissaro, cîștigat pentru noua artă.

Însușindu-și teoriile lui Henry, Seurat le-a aplicat la execuția lucrărilor sale din care mai importante sînt „Duminică de vară la Grande Jatte", „Cancanul", „Circul".

Se cuvine acum să se arate principalele linii de diferențiere ale celor două ipostaze : impresionism și neoimpresionism. În primul rînd, impresioniștii căutau echivalențe senzațiilor de culoare făcînd pe paletă combinații de pastă cromatică și, după ce li se păreau că au găsit tonurile și nuanțele corespunzătoare, le așezau pe pînză cu tușe juxtapuse sau suprapuse. Privit de aproape, tabloul acesta apărea a fi executat din pete distincte de culoare ; de la oarecare depărtare, însă, despărțirile dintre pete dispăreau și, săvîrșindu-se un proces optic care unifica tușele, tabloul reprezenta o unitate de colorație vibrantă.

Neoimpresioniștii pleacă de la convingerea potrivit căreia lumina e compusă din trei culori fundamentale. Prin urmare, pe paletă ei vor avea numai trei tonuri : roșu galben și albastru. Dacă au nevoie de culoarea verde, bunăoară, nu amestecau pe paletă galben și albastru în cantitate necesară, ci așezau direct pe pînză culoare galbenă în tușe mici ca niște puncte printre care se intercalau puncte de albastru. Privite de la distanță, aceste puncte se contopesc și din interferența culorilor apare pe retină culoarea verde. Deci, combinația galbenului cu albastru pentru a da culoarea verde, s-a făcut „în ochi", fără să mai fie nevoie de preparație de paletă. Acest procedeu constituie așa-numitul *amestec-optic*. Cînd cantitatea de puncte galbene copleșește pe cele albastre intercalate se obține un verde aproape de galben. Dacă punctele albastre se înmulțesc și scad cele galbene, tonurile de verde sînt duse în aceeași măsură spre albastru. La fel se procedează ca să se obțină movul și violetul prin intercalare de puncte albastre și roșu sau tonuri de portocaliu și vermillon, prin intercalații de puncte galbene și roșu-carmin. Pentru nuanțe mai deschise decît tonurile pure, punctele se așază mai rar lăsîndu-se locuri goale între ele. De la distanță albul pînzei intervine și slăbește intensitatea culorilor. Tehnica aceasta de tușe mici sub formă de puncte (de unde și denumirea de „pointilism" dat neoimpresionismului) este greoaie și lipsită de spontaneitate. E condusă mai mult de rațiune decît de sensibilitate. Drept consecință, pentru realizarea unei piese, creatorului neoimpresionist îi trebuia un timp mult mai mare, comparativ cu acela pe care impresionistul îl afecta lucrărilor sale. Executarea tabloului „Duminică de vară la Grande Jatte" a durat doi ani.

Dar, neoimpresioniștii nu au urmărit numai realizarea în exclusivitate o preciziei culorii prin *diviziunea tonurilor* pure ci, deopotrivă, soliditatea volumelor printr-o modelare viguroasă și o conturare apăsată. Aceasta a determinat ca figurile din tablourile lui Seurat să fie rigide și pietrificate. Pînă și în tablourile cu mișcări violente ca acrobata din „Circul" sau ca dansatorii din „Cancanul" se observă o flexibilitate forțată și înțepenită, atît de departe de cele din opera impresioniștilor.

Totuși, concepția neoimpresionistă a ispitit pictori ca Paul Signac (1863—1935), Antoine Cros, C. Pissarro etc. Coloritul pur al neoimpresionismului a avut influență asupra „fovismului", iar soliditatea volumelor asupra „cubismului", purtînd peste vreme direcțiile de artă posibile indicate de Cézanne.

*

Arta lui Van Gogh — pusă pînă la un punct sub zodia neoimpresionismului — este prea bogată în aspecte pentru a putea fi clasificată rigid. Coloritul său puternic, redus uneori la un joc măiestrit de 4—5 tonuri vii, îl apropie de „fovism", volumele simplificate și formele cu exagerare de expresivitate a peisajului și-a figurilor umane pot fi revendicate de „expresionism", iar tehnica în tușe sub formă de linii scurte și independente are oarecare asemănare cu cea a impresioniștilor și neoimpresioniștilor. Dar, în fond, tehnica sa e plină de originalitate, sinteză a două operații distincte : așază peste tot mase mari

Van Gogh. **Drum cu chiparoşi.** Din ritmul trăsăturilor şi orientarea tuşelor rezultă impresia de agitare şi mişcare : iarba creşte, drumul curge, chiparoşii tremură aştrii se rotesc.

de culoare potrivite fiecărui element component al motivului (cer, pomi, iarbă, holde, drum, ziduri, acoperiş etc.), iar peste acestea aşază apoi tuşe, distanţate unele de altele, de culoarea mai închisă sau mai deschisă decît fondul simplu de dedesubt. Rezultatul acestei tehnici se caracterizează prin aceea că masele simple de culoare sînt modelate şi modulate în acelaşi timp, obţinîndu-se o evidentă vibraţie, şi, totodată, se imprimă tabloului un ritm de mişcare şi de agitare impresionantă. În viziunea pictorului, natura creşte, se înalţă, freamătă, se frămîntă, se zbuciumă. E ca şi cum în fiecare lucru ar exista o forţă ce se chinuie şi se zbate, iar pictorul caută s-o surprindă şi s-o dezvăluie. Tabloul „Drum cu chiparoşi" e revelator pentru tehnica lui Van Gogh. Aici, lipsind aportul culorii, rămîn trăsăturile de pensulă ca element de comunicare a stărilor sufleteşti. Spectacolul se bizuie pe efectul integrator kinestezic : Drumul curge, iarba creşte, chiparosul din mijloc, ca şi ceilalţi mai mici din fund, se înalţă ca nişte flăcări pîlpîinde spre cer, soarele se roteşte. Postimpresionistul Van Gogh aduce ideea unei picturi dinamice ale cărei soluţii vor fertiliza arta viitorului.

Fovismul

Primele lucrări foviste au apărut la Paris la *Salonul de toamnă* din 1905, unde au expus un grup de artişti tineri : Henri Matisse, André Derain (1880—1954), Raoul Dufy (1877—1953), Georges Braque (1882—1963) şi Georges Rouault (1871—1958). Sala în care au fost expuse lucrările lor a fost denumită „la cage aux fauves" (cuşca fiarelor sălbatice) din pricina furiei coloristice, a sfîşierii formelor, a violenţei ritmului şi tehnicii pe care o prezentau aceste tablouri de mare îndrăzneală.

Arta lui Cézanne şi Van Gogh şi mai ales a lui P. Gauguin au deschis drumul spre fovism. Dispus a exagera în planul cromatic, acesta din urmă a căutat exaltarea culorilor afişînd o atitudine de frondă alături de realitate. Convingerile sale estetice sînt limpede formulate în recomandările adresate unui prieten : „Arta este abstragere... Nu te ţine de natură. Ia din ea visînd şi gîndeşte-te mai mult la creaţia ce va rezulta".

Pictorul Paul Sérusier (1865—1927), iniţiatiorul grupării *Nabi* („profet", în limba ebraică), grupare ce vroia să însemne nemulţumire faţă de arta prezentă şi, implicit, prevestire de artă nouă, l-a vizitat pe Gauguin în localitatea Pont-Aven în Bretania, unde se retrăsese pentru

a lucra. Sérusier evocă, printre altele, următorul fragment de convorbire : „Ce culoare are acest pom ? — Verde. Pune deci verde ; cel mai frumos verde de pe paletă. Dar umbra aceasta ? — Aproape bleu. Nu te sfii să o pictezi cît mai albastru posibil".

Pentru exaltarea culorilor, Gauguin a mai venit cu o soluție : aceea a cantității, a întinderii unei culori pe suprafață mare, fiindcă — aprecia el — „un kilogram de verde este mai verde decît un gram de aceeași culoare".

Pornind de la aceste învățăminte, pictorul André Derain nu s-a sfiit să afirme, în perioada cînd era adeptul fovismului : „Cerul este albastru. Eu îl fac roșu. E nevoie să faci *tabula rasa* și să te revolți contra a tot ce te împiedică să fii liber".

Dar numele de care se leagă în mod principial mișcarea fovistă este acela al lui Henri Matisse, în jurul căruia s-au grupat cei ce s-au manifestat ca atare în 1905, grup amplificat prin aderența acelora ce-au suferit influența coloritului său : Maurice Vlaminck (1876—1958), Albert Marquet (1875—1947), Othon Friesz (1879—1949) și Kees van Dongen (1877—1968).

În legătură cu arta lui Matisse s-a tras concluzia caracterului de reflexie a acesteia „Pentru mine totul este concepție. E necesar să ai chiar de la început viziunea precisă a ansamblului" — mărturisea pictorul, care fusese influențat de arta lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Pe la 1899, a executat cîteva lucrări în manieră „pointilistă". Apoi punctele s-au mărit devenind pete și în cele din urmă mase mari de culoare uniformă cu care și-a făcut intrarea în fovism.

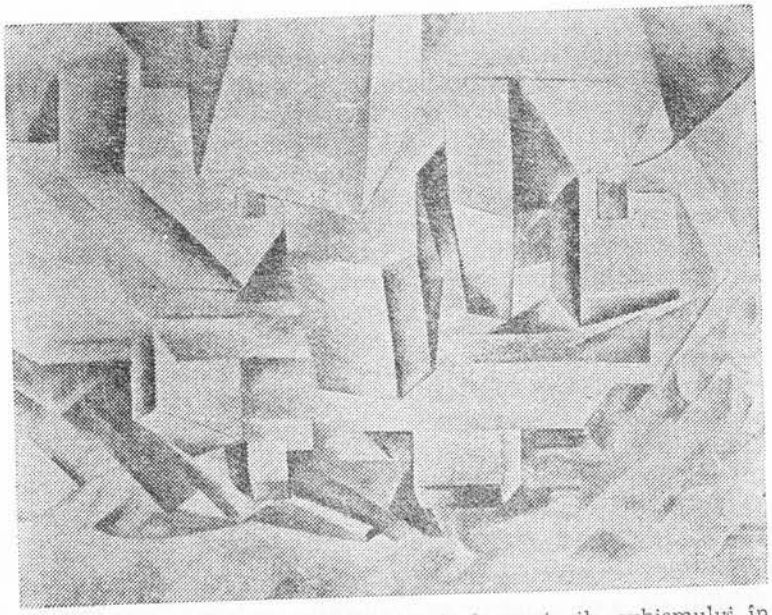
Dimpreună cu adepții mișcării, Matisse a abordat natura moartă, peisajul și figura omenească. În tratarea subiectelor a folosit cu voluptate culori de mare intensitate, duse pînă la stridență, a căutat acorduri noi, neevitînd disonanțele de care, pînă la fovism, pictura s-a ferit totdeauna. Foviștii au scos din uz clarobscurul și modelarea, construind lucrările numai din culori plate și din linii colorate ce definesc obiectele simplu, însă cu destulă exactitate. Totodată, ordonînd culorile supuse unei lumini egal de puternice și egal de saturate, ei proporționează și dozează tonurile cu puternic aspect decorativ, ca să traducă cu o fidelitate sporită impresiile și sentimentele de care sînt cuprinși.

Dar, asemenea altor mișcări artistice de avangardă, nici fovismul nu acoperă o mare durată temporală, încetîndu-și activitatea la numai trei ani de la ivirea lui spectaculoasă. Pictorii s-au despărțit, îndreptîndu-se pe căi diferite. Astfel, Vlaminck — după ce a cochetat efemer cu cubismul —, a adoptat „expresionismul realist" rămînîndu-i fidel pînă la sfîrșit. Prietenul său Derain — simpatizant al cubismului și „primitivismului" — s-a oprit la o formă de clasicism etc. Doar Matisse a rezistat tentației de a trăda mișcarea. Van Dongen — care i-a fost credincios pînă la primul război mondial — s-a dedicat ulterior portretisticii mondene, devenind unul din cei mai căutați artiști. Șef de școală, Matisse a slujit-o cu credință și cu o putere de iradiere cum numai puțini artiști de la Cézanne încoace au mai avut-o.

În însuflețirea neobișnuită a culorilor sale, descoperim la Matisse trei surse : stampele japoneze, natura sudului — împărtășind și puternica influență a covoarelor orientale —, precum și înrîurirea precursorilor. Asupra felului de a-și exterioriza concepția artistică, o mărturisire a sa aduce lămuriri prețioase : „Pictura mea, mai întîi, observă gama maeștrilor pe care îi studiez la Luvru. Pe urmă, paleta mea se luminează sub inflența impresioniștilor, a lui Cézanne și a orientalilor. Tablourile se stabilesc prin combinații de pete și arabescuri". Spre sfîrșitul vieții, Matisse a compus lucrări tăind forme în hîrtie colorată și lipindu-le. Colajul introdus în circuitul artei de către „cubism" cunoaște o mare forță decorativă în fovismul matissian.

Cubismul

După ce fovismul demonstrase cît de mult se poate emancipa culoarea, a urmat, la scurt timp (1908), altă mișcare artistică ce intenționa să elibereze forma de aspectele oferite de natură. De data aceasta, accentul urma să se pună pe consistența volumelor tridimensionale. Inițiatorii sînt George Braque și Pablo Picasso. La sfîrșitul anu-



Picasso. **Peisaj (Horta de Ebro)**, de la începuturile cubismului în care s-a accentuat forma geometrică a caselor.

lui 1907, Braque a părăsit fovismul şi, cîteva luni mai tîrziu, a plecat să lucreze în localitatea Estarque, unde pictase cîndva şi Cézanne, care afirmase că „dealurile sînt rotunde ca umerii de femeie", întărind viziunea rotunjită a naturii („totul poate fi redus la con, cilindru şi sferă"). Numai că Estarque — cu forma caselor ei, etajate pe o colină — oferea privitorului volume în muchii şi colţuri. Braque a pictat aici peisaje cu pomi (imprimîndu-le tendinţe cilindrice) şi case prismatice cu acoperişuri piramidale, toate avînd desen dur şi solid. Fiindcă — „Dl. Braque... reduce totul... la scheme geometrice, la cuburi" — după cum preciza un critic — numele noii mişcări este acela de *cubism*". În acelaşi fel lucrează şi Picasso, poate chiar mai precis, mai tranşant, cu muchiile mai tăioase decît Braque, dacă ne gîndim, bunăoară, la peisajul din *Horta de Ebro*, fără copaci, cu case îngrămădite ca o suprapunere de lespezi grele de piatră.

Dar Braque şi Picasso nu s-au oprit mult timp la această formulă picturală. Urmînd exemplul impresioniştilor, care au desfăcut şi analizat lumina, ei s-au gîndit să facă, la rîndul lor, analiza volumelor. Aceasta era mai greu de îndeplinit cu subiecte complicate şi, de aceea, au renunţat la peisaj şi s-au îndreptat către motive ca figura omenească şi natura moartă.

Pînă atunci pictura a înfăţişat aranjările de lucruri văzute dintr-un punct fix, dintr-un anumit loc. Dar motivul poate fi văzut şi din alte părţi, din laturi, din spate, de sus etc. şi fiecare din aspectele oferite privirii poate da naştere unui tablou diferit şi, deci, se pot obţine mai multe reprezentări parţiale ale aceloraşi lucruri. Pentru a avea o imagine completă, Braque şi Picasso s-au gîndit să pună pe pînză toate aceste imagini parţiale şi separate, privite din unghiuri diferite, fără să urmărească reintegrarea lor printr-o operaţie de reconstruire. Braque, dealtfel, îşi mărturiseşte cu claritate intenţiile : „Scopul urmărit nu a fost grija de a reconstitui un fapt anecdotic, ci de a constitui un fapt pictural".

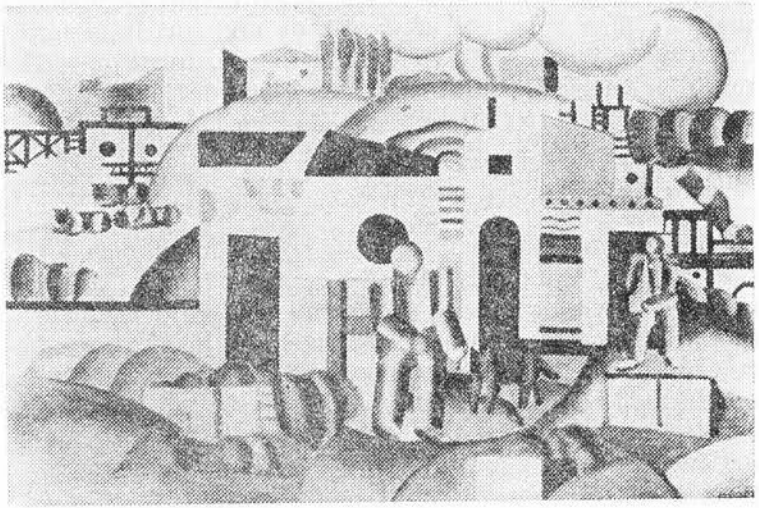
Pentru acest *fapt pictural* a fost desfăcut şi analizat subiectul şi prezentat sub formă de întretăieri de planuri, uneori compacte, alteori străvezii, de unghiuri întrerupte, orientate diferit. Adeseori sînt introduse, între obiectele naturilor moarte, pagini de ziar, cărţi de joc, partituri muzicale, învelişuri de cărţi sau de ţigări. În felul acesta a apărut, pentru prima dată, „colajul" (1912), care se va bucura, pînă în zilele noastre, de largă întrebuinţare în numeroase mişcări artistice.

Simţind nevoia explicării invenţiei în *tehnica* artei sale plastice, Braque îşi justifică astfel *colajul* : „Un pictor care ar vrea să facă un cerc, nu va face decît un rotund. Se poate ca realizarea să-l satisfacă, însă se va îndoi de reuşită. Compasul îi va reda certitudinea. Hîrtiile lipite din lucrările mele mi-au dat de asemenea certitudine", certitudinea — s-ar putea adăuga — de a se găsi în veridic, în real. Ea îl va aduce, din ce în ce, de la analiza volumelor către întrunirea elementelor desfăcute într-o sinteză nouă.

În mod similar a evoluat și Fernand Léger, însă cu alte rezultate, pornind, de asemenea, de la o confruntare de planuri drepte și rotunde, obținute ca urmare a fărîmițării volumelor. În final a ajuns la o viziune simplificată și rigidă a lucrurilor, pentru exagerata soliditate a volumelor ce ieșeau din hotarele obișnuite ale cubismului. Organizarea cilindrică a formelor sale i-a adus denumirea de *tubularist*.

Mai aproape de Braque și Picasso, fără să ducă analiza prea departe ca obiectele să nu-și piardă tangibilitatea și identificarea, s-a dovedit a fi spaniolul Juan Gris (1887—1927).

Un artist care a aderat de timpuriu la cubism este Robert Delaunay (1885—1941). Din 1909 datează prima versiune a lucrării sale „Turnul Eiffel", unde, cu elementele volumelor descompuse, recompune imaginea simultană și frămîntată a unei porțiuni din Paris, axate pe stelajul de fier al turnului în jurul căruia sînt nori, vid, case mici (văzute de sus), case mari (văzute de jos) etc. În același



F. Léger. **Peisaj animat.** Volume simplificate, solide și rigide.

Robert Delaunay, **Turnul Eiffel.** Analiza și desfacerea formelor, apoi întrunirea lor în altă ordine în jurul unui ax central care este format din elementele cunoscutului turn parizian.

gen, însă, cu mai largă perspectivă este lucrarea, de mai tîrziu, intitulată „Triumful Parisului". Pentru predilecția sa de a descompune și, apoi, de recompunere a lucrurilor într-o ordine nouă, Delaunay trece drept cel mai *constructivist* dintre cubiști.

O altă fază a cubismului practicat de el constă în geometrizarea formelor din care face parte lucrarea „Aler-

gătorii". Interesant este faptul că evoluția acestuia cunoaște și o a treia fază, destul de durabilă, și anume aceea a unui cubism fără obiect. În 1907 a creat „Manejul porcilor", alcătuit din discuri colorate aranjate într-un astfel de ritm încît dau impresie dinamică. Au urmat alte realizări cu cercuri împărțite în suprafețe inelare concentrice, fiecare inel fiind divizat în culori, culorile unuia corespunzînd prin dispunere culorilor inelelor învecinate.

Această experiență i-a îngăduit ca, începînd din 1912, să picteze seria de tablouri intitulate „Ferestre" în care, în jurul unui dreptunghi format din linii subțiri, se frămîntă fîșii de planuri întretăiate într-o reverberație de lumină și culoare, aidoma răsfrîngerilor fațetelor de briliant. Pentru aceste tablouri, fără contingență cu realitatea, Delaunay a fost socotit *cubist-abstract*, inițiator prin urmare al raporturilor dintre cubismul în plină dezvoltare și abstracționismul care abia își caută drumul.

Alți pictori, precum André Lhote (1885—1962), de pildă, au adus în cubism o tendință de cerebralitate — desfacerea subiectului în planuri fiind doar un mijloc de reîntinerire a tradiției, de epurare a formelor, de consolidare a compoziției — în timp ce Roger de la Fresnaye (1885—1925), cel mai liber și mai natural dintre cubiști, a insistat tot timpul în geometrizarea și solidificarea formelor.

Judecînd după longevitatea ei, mișcarea cubistă s-a dovedit a fi un mod de expresie artistic vital, ilustrînd, în linii generale, stilul civilizației industriale reprezentative pentru secolul al XX-lea. Ea durează în unele laturi și astăzi, concepția impusă de pictorii amintiți orientînd și sculptura, așa cum, dealtfel, s-a întîmplat în interiorul altor mișcări. Alexander Archipenko (1887—1964) — spre exemplu — descompunînd figurile în planuri geometrice, le-a dat o eleganță și o „sprinteneală dezincarnată" ceea ce a influențat în mod sensibil concepția ce stă la baza construcțiilor arhitectonice. Cubismul a influențat, de asemenea, artele grafice ; a dat noi perspective decorului de teatru ; a generat combinații și forme spectaculoase în fabricarea mobilei și tapiseriei.

Ideea de mișcare
(De la futurism la op-art și mai departe)

Van Gogh a reușit, prin impetuozitatea și direcția tușelor, să reprezinte în pînzele sale frămîntările și zbuciumul naturii. În tablourile lui, din această categorie, este realizată însăși iluzia mișcării.

Dar iată, încă în 1909, pe cînd Delaunay era preocupat de chestiunea simultaneității spațiale (pe aceeași pînză erau întrunite, într-o singură viziune, mai multe colțuri ale Parisului) și a simultaneității temporare, sprijinit pe contrastul optic al culorilor, cu discurile lui aranjate în raporturi de învîrtire (învîrtirea presupunînd succesiunea mai multor fragmente scurte de timp aproape simultane), a apărut în ziarul „Le Figaro" faimosul manifest futurist al poetului Marinetti (1876—1944), unde, printre multe idei revoluționare privind arta viitorului, se pune și problema „simultaneității stărilor de suflet".

Un an mai tîrziu ia ființă, în Germania, revista „Der Sturm" („Uraganul"), cu un pronunțat caracter de partizanat manifestat în favoarea mișcării futuriste, și, în același an 1910, este lansat din Milano „Manifestul futurist al pictorilor" — Umberto Boccioni (1882—1916), Carlo Carrà (1881—1966), Russolo (1885—1947), Balla (1871—1958) și Gino Severini (1883), — care își propun să realizeze un dinamism plastic pe temeiul simultaneității.

Cu formula de întrunire în ansamblu a mișcării desfăcute în bucăți („un cal alergînd n-are patru picioare, ci douăzeci"), Boccioni a creat, în manieră cubistă, în 1912, lucrarea „Elasticitate", în care, din tumultul elementelor, se disting vizibil un călăreț pe cal în galop. Mai clar ne apare „Dinamismul cățelului în lesă", din același an, al pictorului Balla. Deplasările apropiate ale indicațiilor de picioare înscriu o vibrare ca aceea a unei strune pișcate, de unde impresia de fugă măruntă a animalului.

În concepția futuristă s-a insistat asupra simultaneității ca bază de creație, încît adepților li s-a părut că este o descoperire ce le aparține în exclusivitate, revendicîndu-i mișcării pe Delaunay și Marcel Duchamp (1887). Dar, artiștii, atît pictori cît și sculptori, nu s-au mulțumit numai cu sugerarea mișcării, ci au căutat procedee de a realiza,

Marcel Duchamp. **Nud coborînd scara.** Secvențe alăturate și penetrante menite să dea prin simultaneitatea lor ideea de mișcare.

în artă, mișcare adevărată. Întîi ca o ajutătoare a artei (în atelierul lui Brâncuși, spre exemplu, se puteau vedea reprezentări de animale care se învîrteau încet, puse în mișcare de mici motoare liniștite și nevăzute), mișcarea a apărut apoi la sculptorul american Calder (n. 1898) în chiar construcția operei. Pornind de la arta abstractă, Calder a rupt sculptura de greutatea materiei și a compus lucrări din sîrmă de metal răsucită în diferite forme, unele fiind prevăzute cu niște lopățele care, la adierea vîntului, erau puse în mișcare. Sistemul a fost reluat de alți sculptori

care — pe lîngă flori și plante pe tije lungi vibratoare — au realizat ansambluri metalice din materiale subțiri și, folosind forța electrică sau cea magnetică, au făcut ca părți din ele să vibreze, să oscileze, să rămînă suspendate orizontal în aer, să se învîrtă ori să se miște neîncetat între două sau mai multe repere.

Mai greu a fost de transpus mișcarea adevărată în pictură. Pentru aceasta au recurs la ideea de *schimbare* a impresiei vizuale. Interiorul aceleiași cutii prismatice apare mereu diferit prin rotire, cîte puțin, spre dreapta, spre stînga, deplasare în sus și în jos ; punctele împrăștiate — des și egal pe suprafața unei pînze — și îngroșate în așa fel încît să formeze diferite grupe, deosebite între ele, produc un joc de impresii, cînd privirea parcurge pînza, trecînd de la unele la altele ; același lucru se întîmplă cu aranjarea decorativă a unor linii ce-și schimbă configurația, mizînd pe iluziile optice.

Aceste mișcări și schimbări destul de sărace și reduse devin mai bogate cînd sculptura și pictura asociază cibernetica, invazia luminii și a procedeelor asemănătoare cu cele ale cinematografului.

Expresionismul

Desigur, forme pe care astăzi le socotim a fi *expresioniste* au mai apărut în decursul istoriei. Astfel, în arta medievală, precum și în cea antică a răzbătut zbuciumul lor sufletesc chinuit pe de o parte de frică, pe de alta de veneрația pentru forțele de unde așteptau ocrotire și mîntuire. Frămîntările lor transpar, totuși, din realizările artistice rudimentare, cu atitudini corporale stîngace dar viguroase, cu lipsa de proporții, cu expresia fețelor adesea înspăimîntătoare.

În timpul Renașterii sculptorul german Veit Stoss (1445—1533), contemporan cu Leonardo da Vinci, a procedat la exagerarea detaliilor fizionomice și la un tumult de revărsare vestimentară, anticipînd, astfel, barocul lui Michelangelo și al lui Bernini. A. Dürer cu atmosfera gotică din „Cavalerul, moartea și diavolul", H. Bosch cu fantezia sa înfiorătoare din „Tentația sfîntului Anton" sau

Mathias Grünewald (c. 1465—1528) cu „Tentația sfîntului Anton" și „Hristos pe cruce".

Expresioniste sînt, în perioada neoclasică, gravurile lui Francisco Goya din ciclul „Capriciile", ca și gravurile ciclului „Dezastrele războiului", unde, cu adînc dramatism, înfățișează ororile săvîrșite de armatele lui Napoleon pe teritoriul Spaniei. Expresioniste sînt caricaturile politice și sociale ale lui Honoré Daumier.

Momentele expresioniste menționate sînt doar puncte de marcaj pe drumul ce duce spre largi și îndelungi manifestări artistice. La popoarele nordice, prin însăși structura lor sufletească și a mediului în care trăiesc, înclinațiile romantice și „expresioniste" au predominat în vreme ce, în Franța rațională și expansivă, romantismul a condus spre impresionism.

Dacă, în plin impresionism și neoimpresionism, apar în Franța manifestări de anticipație expresionistă, acestea se datoresc tot unui nordic, lui Vincent Van Gogh. Totul la el este exagerare : intensitate de culoare, accentuare de desen, simplificare de forme, vîrtej de mișcare și uneori viziune fantastică și bizară ca în tablourile „Pădure de măslini" sau vedere din „Arles", unde pomii își întind tragic ramurile încolăcite și încleștate.

Unul din precursorii de seamă ai expresionismului este norvegianul Edvard Munch (1863—1944). La el, „reprezentarea pasiunilor umane trece înaintea problemelor plastice". Oamenii săi „lipsiți de bucurii" sînt văzuți în spaimele, suferințele și disperările lor. Munch este un însingurat, afectat de boala sa (mai puțin ca Van Gogh), plin de anxietăți și obsesii, pradă unei iremediabile tristeți sufocante, ceea ce explică arta lui tragică, viziunea lui neliniștită.

Expunerea celor 55 de tablouri la Berlin, în 1892, în cadrul Uniunii Artiștilor a născut indispoziție și proteste în așa măsură, încît, după o săptămînă, a trebuit să-și retragă lucrările. În 1896 a repurtat, însă, un succes de proporții.

Concomitent s-a manifestat ca expresionist și belgianul James Ensor (1860—1949). Din 1888 datează faimosul său tablou „Intrarea lui Iisus în Bruxelles", iar din 1890, „Intriga". Imaginația lui Ensor este cînd tragică, purtînd pe-

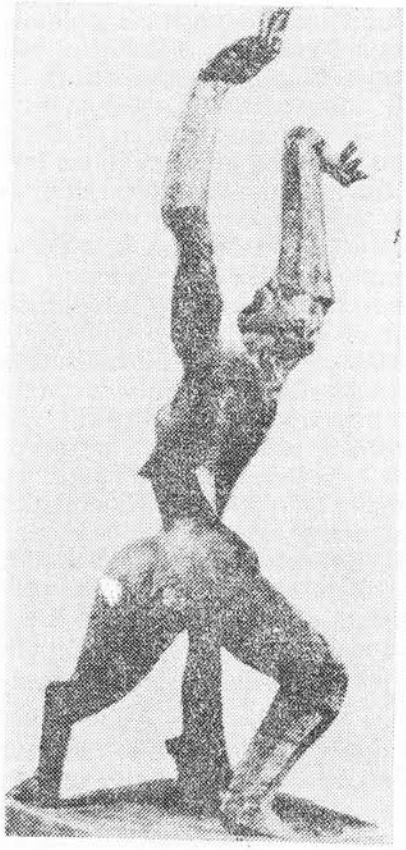
cetea morții, cînd burlescă, inundată de măști caraghioase, semn al falsității omenești și al ridicolului. Coloritul său clar se aseamănă unui rîs silit, răutăcios și amar față de macabrul carnaval al vieții. Pesimismul ensorian este continuat de Constant Permeke (1886—1952) și de Fritz van den Berghe ; culoarea lor este însă întunecată, iar formele dure și abrupte, puse în slujba neliniștilor și dramatismului interior.

În Austria, unul din expresioniștii de vază este Oscar Kokoschka (n. 1886), autorul a numeroase portrete, cu desen stîlcit, într-o prezentare halucinantă, cu intenția de a da la iveală, din afunduri de suflet, laturi necunoscute unei priviri superficiale. Călător neobosit, Kokoschka a pictat vederi panoramice din marile orașe apusene într-o tehnică încărcată și barocă, interesantă în tumultul ei.

Patria expresionismului este însă socotită pe drept cuvînt Germania. Aici, în 1905, la Dresda, patru pictori au pus bazele grupului expresionist „Die Brücke" (Podul), din care se va desface mai tîrziu alte grupări cu alte denumiri. Dintre primii inițiatori merită a fi menționați Karl Schmidt Rottluff și mai ales Ernst Kirchner (1880—1938), personalitatea cea mai proeminentă a grupului, cărora li s-a atașat Emil Nolde (1867—1956), cel care va întruni, în creațiile sale, expresia cea mai avansată și deplină a expresionismului german. De la început, Nolde a pictat natură fantastică interpretată prin prisma sufletească proprie, cu împerecheri de culori izbitor de violente, cu persoane cuprinse de pasiuni devorante ce „le-au dilatat ochii și le-au strîmbat fața în rictusuri chinuitoare".

Titlul „Die Brücke", adoptat de grupare, nu e luat la întîmplare. Prin el se intenționa să se arunce punte de legătură între generații. Era o invitație de a părăsi lumea trecutului plină de insuficiențe și de a trece dincolo spre o alta, a cărei existență este reclamată de dorințele unanime.

Tot așa, nu-i întîmplător nici titlul „Der Blaue Reiter" luat de gruparea înființată la München 6 ani mai tîrziu (18 decembrie 1911) de Kandinski (1866—1944) și Franz Marc (1880—1916) și la care a aderat August Macke (1887—1914) și Paul Klee. Gruparea de la München nu este



Ossip Zadkin. **Monument închinat distrugerii Rotterdamului de către naziști.** Statuie expresionistă

unitară ca aceea de la Dresda, formată din individualități care își urmează fiecare drumul său.

Prin re-crearea unei lumi dinăuntru în afară, ei au condus arta de la expresionism spre abstracționism. În Franța în afară de Haim Soutine (1894—1943), care a copilărit în ghetou, cunoscînd frica și foamea permanentă, fapt care a lăsat urme nesterse în conștiința artistului și care s-a manifestat în artă sub formă de neliniște asemănătoare expresioniștilor nordici, ceilalți artiști au adoptat concepția expresionistă, adaptînd-o spiritului francez caracterizat prin claritate și logică, cu înlăturarea stărilor

accentuate de morbiditate. Astfel, lui Georges Rouault îi repugnă urîțenia moravurilor, nedreptatea și mizeria. Împotriva acestor tare s-a ridicat protestatar și acuzator, asemenea lui Daumier și Goya, aruncînd în ochii lumii nepăsătoare priveliștea femeilor de stradă respingătoare, a judecătorilor bestiali ca înfățișare, indiferenți la suferințele umane, a clovnilor „veseli". Coloritul se apropie de bogata densitate bizantină, prins în forme de simplitate gotică, contururile fiind puternic reliefate ca în vitraliile vestitelor catedrale.

Picasso — care a trecut prin toate concepțiile de artă și prin toate experiențele artistice ale secolului al XX-lea — a realizat „Guernica", o zguduitoare operă expresionistă, izbucnită din nemăsurata sa revoltă față de barbarul bombardament nazist, ce a ras de pe fața pămîntului, în 1937, localitatea spaniolă cu același nume. Pentru a impresiona, a folosit elemente puține, într-o apocaliptică și fantastică agitare de forme sfîrtecate, unele cuprinse de tăcerea morții, altele (om și animal) strigîndu-și durerea nimicirii.

Dadaismul și pop-artul

Inițiatorii mișcării dadaiste sînt poetul Tristan Tzara (1896—1963), originar din România, sculptorul alsacian Hans Arp (1887) și doi scriitori germani, cărora li s-au adăugat mai apoi Max Ernst (1891), Kurt Schwitters, Francis Picabia (1879—1953), Marcel Duchamp.

Dadaismul a apărut în 1916, în plin război mondial. Noua mișcare se ridica protestatar împotriva moralei viciate, a tradițiilor inutile.

Și, după cum cu tîlc era dat numele cafenelei din Zürich, „Cabaretul Voltaire", tot așa a fost ales și numele de „Dada", cu toate că Tzara susține că, neștiind cum să denumească mișcarea, a deschis la nimereală dicționarul Larousse și primul cuvînt peste care a dat, pe acela l-a ales. Întîmplarea se potrivea totuși intențiilor lor, căci „Dada" e o noțiune aparținînd lumii copiilor, acelei lumi nevinovate, ce nu cunoaște reguli și tradiții și care fără greutate creează bucurii din puțin. Cu o astfel de lume

„primitivă", dadaiștii credeau că trebuie înlocuită civilizația complicată și viciată. Salvarea sta în întoarcerea la primitivism. Tristan Tzara afirma : „Noi vrem să continuăm tradiția artei negre, egiptene, bizantine, gotice și să distrugem în noi sensibilitatea atavică moștenită de la detestabila epocă de după *quatrocento*". Arp completa, destăinuindu-și crezul : „Căutăm o artă elementară care ar trebui, socotim noi, să salveze oamenii din nebunia furioasă a acestor timpuri. Aspirăm către o ordine nouă, care ar putea stabili un echilibru între cer și infern".

În căutarea acestei ordini noi, arta a recurs la dicteul automat, la persiflarea vechilor valori devenite tonuri comune, la preluarea nemediată a obiectelor din realitate. Marcel Duchamp a prezentat, în 1920, la o expoziție pariziană, având ca titlu cîteva inițiale, o reproducere a „Giocondei" căreia i-a pus mustăți, după ce, cu trei ani mai înainte, trimisese unei expoziții din New York o piesă cu titlul „Fîntîna", înfățișînd, în fapt, o ploscă de urinat.

Reacțiile trezite de dadaism au fost dintre cele mai nefavorabile. Un critic de talia lui Michel Ragon, făcînd bilanțul acestei mișcări, mult după stingerea ei, justifica în termeni tari neadeziunea artei moderne la programul „insurecției de la Zürich" : „Monstruozităților unei Europe în flăcări, unei Europe cu ura scăldată în sînge, dadaiștii îi opuneau o contra nebunie. Ei negau totul : artă, viață, patrie. Luau știința în derîdere. Își băteau joc de mașinism desenînd mașini inutile. Dorința lor era să dărîme bazele societății burgheze. Fiecare din expozițiile lor era o bombă, o injurie, un blestem. Fiecare din manifestările lor era o lovitură de pumnal, însă nimic nu era atît de tare încît să-și bată joc de burghezie și s-o șocheze... Se făceau tablouri cu deșeuri de lemn, hîrtie, fier ca și cum ar fi vrut să se arate că reziduurile societății, deșeurile ei, valorează mai mult decît marmora și aurul. Se dezintegra limba. Erau atacate morala, religia, statul. Nihilismului politic îi corespundea în artă dadaismul. El adăuga acestui nihilism un umor sarcastic, un umor tot atît de distructiv".

Din Elveția, Tristan Tzara s-a mutat la Paris, în 1919. În jurul lui s-au grupat scriitorii vremii André Breton (1896—1967), Louis Aragon (1897), Paul Éluard (1895—1952), Soupault, Ribermont-Dessaignes. În 1922 în urma

unui „Salon Dada", aceasta s-a dizolvat nu atît datorită neînțelegerilor ce au survenit între membri, cît virulenței unei noi mișcări artistice care își afla fundamentele științifice în teoriile psihanalitice ale lui Freud : acesta era „suprarealismul".

Dadaismul a continuat în Germania cu Kurt Schwitters, care a făcut asamblaje cu obiecte din cele mai neașteptate. În Franța au fost apariții sporadice. O nouă formă a dadaismului a apărut în jurul anului 1960, de astă dată în America. În loc de a *imita* lucruri, ei au prezentat în stare reală obiecte uzuale de mai mici sau mai mari dimensiuni.

Artei ce încerca să folosească obiecte gata făcute (ready-made) i s-a spus în Franța „noul realism", iar în America „pop-art" (artă populară) nu în accepțiunea de folclor, ci cu sensul integrării elementelor devenite de largă popularitate. Pop-artiștii (ei înșiși) se socoteau „neo-dadaiști", fiindcă procedau ca și aceștia, lor lipsindu-le însă spiritul de frondă.

Pop-artul se desfășoară între o pictură fără adăugire de obiecte reale înfățișînd contemporaneitatea și colaj, unde locul de frunte îl ocupă „ready-made"-ul. Din prima categorie amintim lucrarea lui James Rosenquist, intitulată „Omagiu negrului american", divizată în patru scene. Partea întîi înfățișează picioare ridicate, aparținînd unor vedete feminine și masculine și un fragment de fețe văzute în profil, aplecate una asupra alteia, în a doua un cap de cal de la urechi în sus ; în a treia un cap de bărbat întors, tăiat vertical, lăsînd să i se vadă urechea ; și, în sfîrșit, în fața liniei de decupare a capului, imaginea cerului cu nori. Peste toate aceste patru scene se întinde oblic o imensă pereche de ochelari, element de legătură ca și cum toate lucrurile ar fi fost văzute prin ei.

Din a doua categorie fac parte multe din lucrările lui Robert Rauschenberg (cel mai de seamă reprezentant al noii arte) cu preferințe pentru fotomontaje realizate din obiecte plate, ușor întărite, cărora li se adaugă pictură și obiecte cu relief, unde apar (amestecat) figuri de oameni, cum ar fi portretele lui Kennedy, al unui astronaut, al unei stele de cinema, reproducerea unui tablou celebru și obiecte de natură moartă modelate în ghips, pui împăiați,

cărți de telefon, umbrele și chiar obiecte mai mari, bunăoară un scaun întreg. Lui Rauschenberg i s-a acordat în 1964 marele premiu al bienalei de la Veneția.

Suprarealismul

Dadaismul a apărut în condițiile războiului ; urmîndu-i, suprarealismul s-a născut în timp de pace, însă o pace în care erau deja previzibile condițiile viitorului război. Deși a fost socotit o prelungire a dadaismului, suprarealismul adaugă elemente constructive, declarîndu-se de la început ca o mișcare înnoitoare.

Doctrina estetică a suprarealismului este influențată puternic de răspîndirea freudismului, a psihanalizei. Primul care a aplicat metoda psihanalitică în artă a fost André Breton, inițiatorul și susținătorul mișcării suprarealiste. După terminarea liceului, André Breton a început să studieze medicina. În 1916 era medic auxiliar în armată (încă de pe atunci era adeptul lui Freud). Pornind de la simboliști, André Breton s-a alăturat, în 1919, dadaismului, găsind în el ceva din pornirile sale de renovare a artei și din ideile freudiste. Dar, începînd din 1921, lucrările lui Freud se înmulțesc în traducere franceză. Apar pe rînd : „Psihanaliza", „Introducere în psihanaliză", „Psihanaliza vieții zilnice" și „Trei încercări despre teoria sexualității". Ideile lui André Breton se conturează și se precizează. După dispariția, în 1922, a dadaismului, ca mișcare organizată, el publică, în 1924, *„Manifest al suprarealismului"*, care are răsunet în rîndurile artiștilor atît prin ideile științifice la ordinea zilei ce le conține, cît și prin căldura cu care sînt susținute.

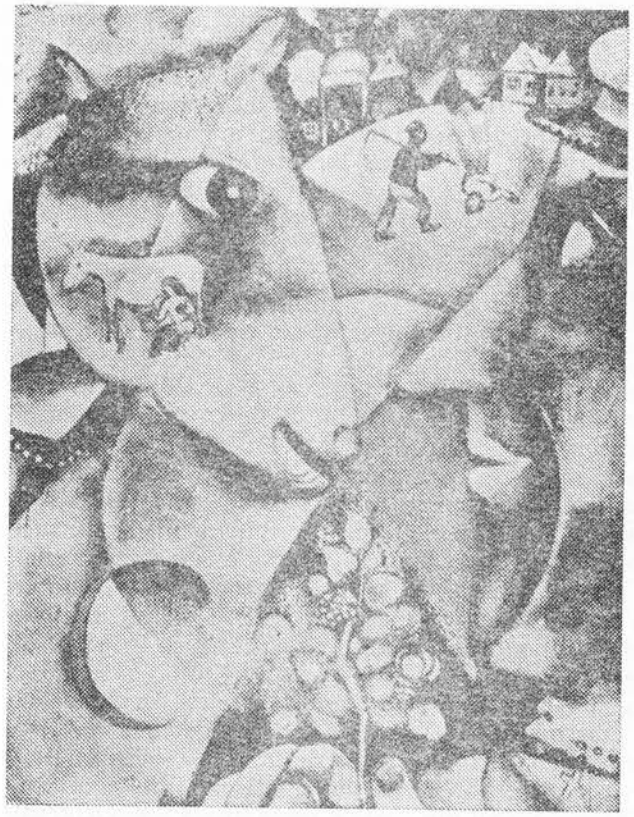
Sprijinit pe ideile lui Freud, André Breton pledează pentru „automatismul psihic pur", „dicteul automat", „dicteul gîndirii cu absența oricărui control exercitat de rațiune", cu alte cuvinte suprimarea cenzurii rațiunii și abandonarea artistului în curgerea ideilor și imaginilor așa cum răsar din subconștient și inconștient.

Dar, suprimarea rațiunii conduce la ruperea de real și abandonarea în vis (onirism), deci dincolo de real, într-un suprareal (de aici denumirea de „suprarealism").

Visul, prin însăși definiția lui, nu-i scutit de absurd și, prin urmare, nici arta care pleacă de la vis sau procedează în felul visului. Pictorul Salvador Dali (n. 1904) o justifică în tablourile sale. Deși elementele tablourilor sale sînt luate din lumea reală și executate cu migală academică, legătura dintre ele, întrunirea lor în ansamblu este de mare absurditate („Nașterea dorințelor lichide", „Simbolul agnostic", „Girafa în flăcări" etc).

În ce privește „dicteul automat", e mai ușor de realizat în literatură decît în pictură : „notezi mai repede pe o foaie de hîrtie ideile ce se învălmășesc în minte, decît să fixezi pe pînză, imaginile fulgerătoare revărsate de o imaginație fecundă". În pictură cel mult se pot face grupe-grupe din jocul imaginilor și după ce s-au stabilit în unități, pictorul se oprește la una din ele și trece la execuție. Cu un astfel de grup imagistic, Marc Chagall (n. 1887) a executat tabloul „Eu și satul meu". În dreapta se vede profilul pictorului care ține în mînă o floare, ofrandă adusă locurilor dragi ; un cap de miel, de dimensiuni mari, face pandant profilului. Apar apoi pe pînză : o femeie ce mulge vaca, un țăran cu coasa în spate, o femeie care îi stă în cale, apoi drum, case, biserică, noroi, lumină, întuneric și un cerc, simbol poate al faptului că sufletul se întoarce de unde a plecat.

Lumea suprareală, în care ne transportă perindarea ideilor și imaginilor fără cenzură, poate fi foarte diferită. Poate fi una reconfortantă, plină de încredere și optimism cînd în momente de oboseală, de plictiseală, de nemulțumiri trecătoare și cînd din nevoie emoțională nesatisfăcută de circumstanțele imediate, artistul sau privitorul se lasă pradă reveriei, frumuseților trecute sau visurilor de aranjare a viitorului și a dorințelor lui. Poate fi o lume de minuni, fantastică, miraculoasă. Suprarealismul lui André Breton avea în vedere această lume cînd declara în manifest : „miraculosul este totdeauna frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul este frumos". Dar poate fi și o lume întunecată unde domnește sentimentul inutilității și absurdului. Suprarealismul născut din nevrozele postbelice poartă stigmatele acestei lumi, unde stările emotive maladive sînt îmbibări de angoasă, sistematizări de fobii, intelectualizări de obsesii, violențe.



Marc Chagall. **Eu și satul meu.** Compoziție suprarealistă cu aglomerare de amintiri legate nelogic.

Specific suprarealismului este, în ultimă analiză, ceea ce este specific visului și coșmarului : desfășurarea imaginilor într-o altă ordine decît cea de logică strictă, iar legătura dintre imagini într-o unitate mai mult sau mai puțin absurdă.

Totuși Maurice Raynal subliniază aportul pe care l-a adus suprarealismul în artele plastice. „Prin neprevăzut, prin însuși arbitrariul decupării obiectului, prin coagularea lui subită pe pînză, dar și prin ambianța stranie ce

se degajă, operele pictorilor suprarealiști au adus misterul neliniștilor, al tulburătoarei lor fixități".

Dintre artiștii suprarealiști enumerăm pe Georgio de Chirico, Max Ernst, Hans Arp, Picabia, J. Miró (1893), André Masson (1896), Ives Tanguy, René Magritte, S. Dali, Matta, Marc Chagall etc., cărora li se adaugă sculptorul Alberto Giacometti dintr-o anumită perioadă a activității sale și Victor Brauner.

Abstracționismul

La Bienala de la Veneția din anul 1928, pictorul italian M. Dalmonte a expus tabloul intitulat „Carnaval", care a fost pus sub semnul artei abstracte.

Pentru a scoate în evidență ideea de carnaval, pictorul a socotit că nu-i de ajuns să înfățișeze realitatea concretă, dansatori mascați, ce se mișcă în ritmul orchestrei, în decor de baloane, serpentine, proiectoare, decorație multicoloră etc., ci și atmosfera de frenezie generală, de cîntec, bună dispoziție, veselie, larmă, agitație, vacarm etc., deci o realitate „abstractă", însă tot atît de veridică și de reală. În înfățișarea acestei realități abstracte, pictorul s-a folosit de un joc tumultos de fîșii colorate, drepte, ondulate, curbate, rotunde, cu fel de fel de forme geometrice întregi sau fragmentate, continui sau întrerupte, așezat variat, suprapunîndu-se sau întrepătrunzîndu-se.

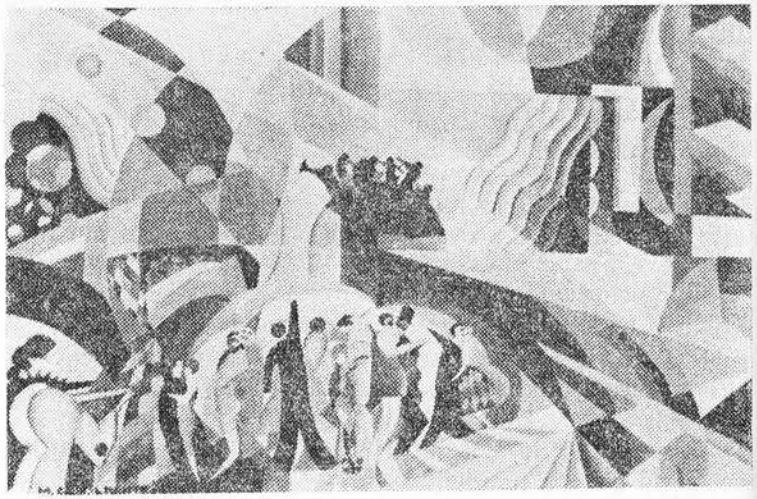
Astfel, prin abstracționism se înțelege acea artă care încearcă să redea realități fără consistență materială, cum este atmosfera de frenezie, arătată mai sus, sau sunetele muzicale. Frank Kupka (1871—1957) are o întreagă serie de tablouri privind muzica : „Fugă", „Studii pentru fugă", „Fugă în roșu și albastru", „Piano", „Nocturnă" etc. De asemenea, Paul Klee care a oscilat între a se dedica muzicii sau picturii, are lucrări intitulate : „Compoziții", „Improvizații" etc.

Predilecției de a înfățișa o realitate „imaterială", accentuînd asupra momentelor de frenezie și a atmosferei sonore armonizate, i se adaugă aceea de transfigurare plastică a stărilor afective sugerate de obiecte. Astfel, din atmosfera sumbră a unui peisaj de toamnă se reține numai

starea de tristețe, înlăturîndu-se peisajul. Înfățișări de stări sufletești pornite direct de la obiecte sînt în unele tablouri ale americanului Jackson Pollock (1912—1956), intitulate „Ritm de toamnă", „Catedrală", „Anotimpul verii" etc., sau de W. Kandinsky „Peisaj romantic", „Improvizație nr. 30", „Tunuri" etc.

Dar abstracționismul cultivă chiar și reprezentările de realități concrete, însă într-un stadiu avansat de reducție la esențial. În multe din tablourile lui Joan Miró, figurile omenești sînt limitate la niște rotunduri (cap, mîini, picioare) unite prin liniuțe subțiri, într-o simplificare accentuată. Brâncuși a fost socotit, multă vreme, sculptor abstract. „Începutul lumii" constă dintr-o formă ovoidală, o macrocelulă, indicînd prin aceasta apariția și dezvoltarea vieții pe pămînt. Pictorul abstracționist, propunîndu-și să nu mimeze realul imediat, a încercat să-și apropie un limbaj particular independent.

Kandinsky s-a oprit îndeosebi la „pete de culoare" și la „semne" fără echivalent în natură, iar olandezul Piet



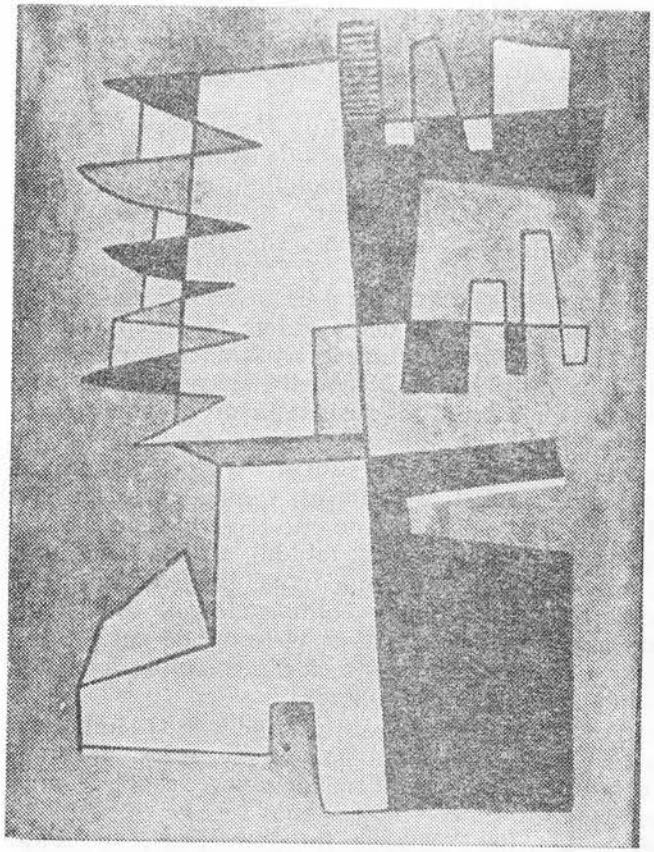
M. Dalmonte. **Carnaval.** Compoziție cu multe elemente abstracte (sunete, vacarm, proiecții luminoase etc.) redate prin construcții geometrizate.

Mondrian (1872—1944) la combinații de „forme geometrice", în care unghiul drept și pătratul ocupă locuri privilegiate. Întreg abstracționismul este cuprins între sistemele acestor doi artiști.

Prima lucrare abstractă a lui Kandinsky datează din 1910. Este o aglomerare colorată de ovoidale, pete, trăsături drepte, tremurate, crețe, ondulate, rotunjite, unite mai multe la un loc sau stinghere, răspîndite destul de echilibrat pe suprafața hîrtiei albe. Din 1911 datează tabloul „Compoziție nr. IV (Bătălie"). Criticul Jacques Lassaigne îl interpretează astfel : un șir de munți, îndrăznet simplificat, conduce drama de la stînga la dreapta către pace. La mijloc se înalță muntele albastru rotunjit, deasupra căruia se ridică, în vid, o construcție poligonală care are în partea stîngă trei linii roșii figurînd acoperișuri de case. La stînga tabloului, deasupra pantei zburlite cu țepi (ce înseamnă copaci sau poate suliți) și-a rîpei întunecate surmontată de curcubeu, tropăie cai indicați prin linii ce se îndoaie și se împletesc ca niște curele de bici. În primul plan — două lănci înalte împart tabloul în două părți, una animată, a doua statică cu două figuri lungi culcate, cărora le corespund, dincolo de colina galbenă, alte două chipuri omenești în picioare. Mari vîrtejuri de culoare încălzesc spațiul. De remarcat este că dimensiunile formelor corespund importanței lor, nu viziunii.

Tabloul conține impresii vagi de realitate și simboluri. Modalitatea de execuție a lui Kandinsky a fost preluată de foarte mulți artiști, creînd o adevărată școală. *Semne* caligrafice semănînd a hieroglife sau a scriere chinezească sînt folosite de André Masson în „Perechea", de Paul Klee, J. Miró, Mark Tobey („Natură moartă caligrafiată"), Georges Mathieu, cu pictura sa intempestivă, folosind semne spontane rezultate din declanșarea temperamentului și a inspirației momentane.

De la caligrafia, într-o grafiere subțire, n-a fost greu să se treacă la suprafețe largi de culoare, semnele împuținîndu-se. Linia s-a transformat în pată *(tache);* ceea ce interesa acum era forma și ductul petei. Din cei ce au practicat o astfel de artă au fost pictorii Hartung, Schneider, Soulages, Poliacoff și alții, pe care îi găsim în istoria artelor plastice trecuți la capitolul „tașism".



Magnelli. **Fără teamă.** Organizare arhitecturală a unui subiect de natură abstractă prin forme geometrice simple și precizate în combinații variate, închizînd între delimitările lor liniare suprafețe largi de culoare, ceea ce dă, în cazul de față, aspect de hîrtie decupată și colaj.

Fiindcă așază culoarea cu vehemență emoțională și temperamentală, pictorii *tașismului* și-ai *semnelor* caligrafiate propun o artă lirică, de unde și denumirea de abstracționiști lirici. Arta altor pictori, grupați în jurul artei lui Mondrian, socotiți raționaliști, clasici, antiromantici, a primit denumirea de abstracție geometrică. Arta lor rațională statică este construită din *elemente geometrice pure*. Din marea varietate de soluții geometrice descoperite și folosite în realizarea lucrărilor de artă abstractă merită a fi amintite formele întortocheate, precizia contururilor liniare și culoarea elegantă întinsă în tente largi a lui Magnelli ; culorile așezate în benzi verticale, ca niște tuburi de orgă, în arta lui F. Kupka și compozițiile ordonate pe linii verticale și orizontale, în pătrate mici, de roșu, galben și albastru, a lui Mondrian din seria „Boogie-Woogie", create spre sfîrșitul vieții sale.

Dintre pictorii abstracți care tindeau să se rupă de lumea formelor exterioare, îmbrățișînd o „realitate nouă", realitatea interioară a emoției, a imaginației, unii au ajuns să se exprime în forme geometrice, alții au lansat ideea artei *„informale"*, în care culorile fără desen precizat se întrepătrund întîmplător precum cernelurile colorate cînd se așază deasupra lor o foaie de hîrtie și se apasă cu mîna.

Apărut ca mișcare latentă în 1911, datorită lui W. Kandinsky și P. Klee, arta abstractă s-a impus abia după 1933—1934, cînd Kandinsky deschide prima sa expoziție personală și, mai exact încă, după primul „Salon al realităților noi" din 1939. Prin 1940 mișcarea — prezentă în Germania, Olanda, Franța, Italia, America etc. — a cunoscut o izbucnire explozivă care a cuprins toate forțele artistice mai tinere, puțini fiind cei ce au rezistat influenței ei.

Deși păstrează diferite modalități ale artei abstracte, după cel de al doilea război mondial, lumea artistică se îndreaptă către o „nouă figurație". În 1964 pictorul R. Fontené, președintele „Salonului realităților noi", salon înființat anume pentru promovarea tendințelor abstracte, scria în catalogul expoziției : „A sosit momentul ca operele abstracte, altele nonfigurative să fie confruntate cu acelea ale pictorilor care porniți din același punct sînt de puțin timp în căutarea unei *noi figurații*". Desigur nu era vorba de întoarcere la figurație așa cum au înțeles-o secolele trecute însă oricum întoarcere la figurație și concret, la adevărurile realității vizibile.

Repere în arta românească

Scoase la lumină din noaptea veacurilor și din întunecimile pămîntului, obiectele arheologice, descoperite în diferite părți ale țării pe care le aflăm în muzee, dovedesc (prin cantitate, formă și decorație) gradul de civilizație al locuitorilor ce au trăit pe teritoriul României.

Obiectele acestea, unele de folos uzual, altele simple podoabe, sînt mărturia trebuințelor impuse de condițiile vieții, dar și ale necesității de potolire a setei de frumos. Trecînd din generație în generație, parte din ele au fost abolite, parte păstrate, supunîndu-se însă unor treptate modificări de adaptare și diversificare pînă să ajungă la aspectul atît de modificat cunoscut în timpurile noastre. În acest sens, se poate vorbi de continuitate care leagă între ele producțiile populare.

Formele în care s-au materializat obiectele sînt, firește, purtătoare de sentimente artistice, însă acolo unde simțul frumosului se manifestă mai liber și plenar este pe latura decorării. De la început trebuie precizat că elementele de bază ale decorației sînt aflate și la alte popoare, impuse tuturor minților de-a lungul multimileniilor : punctul, cercul, linia dreaptă, linia ondulată și în zigzag, spirala, meandra etc. Deci, nu în descoperire de elemente noi trebuie căutată originalitatea artei noastre, ci în soluția la care s-au oprit oamenii în ce privește dimensionarea, așezarea, gruparea acestor elemente în ansambluri și raporturi care să-i satisfacă. Forma și modul de decorare au putut inițial să pornească de la unul singur, să placă mai multora, să se extindă, cuprinzînd întregul grup social și, prin repetare continuă, să intre în obișnuință și preferințe, să capete valoare de tradiție cu o anumită fixitate globală, lăsînd totuși posibilitatea ca în cuprinsul soluțiilor adoptate să se săvîrșească mutații numeroase.

Variațiile, păstrătoare de unitate, diferă nu numai de la zonă la zonă, de la un județ la altul, ci chiar și la comune limitrofe. Dacă se face abstracție de diferențele neesențiale, păstrîndu-se însă caracteristicile generale, constatăm la poporul nostru o unitate, de ordin superior ca finețe, armonie, rafinament coloristic în care sînt topite diferențierile mărunte impunînd un specific național între cele mai solid constituite și spectaculoase.

La caracterul unitar și specific al artei românești trebuie adăugat aspectul esențial de amploare prolifică, întrucît sub imboldul sufletului stăpînit de frumos și cu hărnicia mîinilor îndemînatice, poporul nostru a pus din belșug pecetea artei pe toate lucrurile folositoare vieții : construcții, unelte, mobilă, îmbrăcăminte, țesături și cusături, vase etc. La această abundență de creație îl va fi condus îndemnul de a urma tradiția, precum și nevoia de a se sustrage încordările și necazurile, într-o zonă de liniște, de uitare și de satisfacții, oferită de dialogurile cu arta.

Creațiile anonime și modeste, răspîndite pînă în cele mai îndepărtate și tainice locuri, au născut prin splendoarea lor interesul și năzuința cercetătorilor iubitori de frumos de a le face cunoscute în cercuri largi și de a le converti în arta cultă. La sfîrșitul secolului trecut, arhitectul I. Mincu (1852—1912) a pornit o acțiune susținută de interpretare și prelucrare a elementelor și detaliilor însușite din vechea arhitectură românească și din cea populară, introducînd în construcții : pridvoare, foișoare, stîlpi sculptați în lemn, capiteluri, arcade, streașini etc., folosind totodată și materiale tradiționale. În scurtă vreme o pleiadă întreagă de arhitecți (între care Șt. Balosin, Petre Antonescu, S. Ciortan, Fl. Stănciulescu, Em. Pangratti, J. D. Trajanescu, Gabrielescu, Socolescu etc.) s-au pus în slujba renașterii vechii arhitecturi, afirmării specificului național, înălțînd pe cuprinsul țării case particulare și edificii publice în stil românesc. Stilul acesta a durat cîteva decenii pînă a cedat locul clădirilor în stil paralelipipedic, impuse de urbanismul modern, mai încăpătoare, comode, economice ca spațiu și cheltuială și mai repede de construit.

Concomitent cu interesul arătat arhitecturii s-a răspîndit cu repeziciune gustul pentru interioare românești, nu limitat la o ornamentație superficială cu ștergare, oale și covoare, ci de a crea și adopta un mobilier care să poarte marca artei populare, opunîndu-se astfel abundenței de stiluri venite din Apus, cu mare putere de penetrație. Din numeroșii pasionați pentru arta populară se impune învățătorul etnograf Ion Ștefureac (1871—1920) din Bucovina, contemporan cu Ion Mincu. După ce a studiat în profunzime, la Viena, mobilierul țărănesc, a fost numit profesor la „Școala de prelucrarea lemnului" din Cîmpu-

lung Moldovenesc. A colindat ani și ani prin casele și colibele regiunii ca să găsească și, eventual, să colecționeze, pentru valoarea lor artistică și istorică, exemplare în care s-a sedimentat cu evidență trecutul nostru de cultură și civilizație. Din documentația adunată a întocmit un „Album de artă națională românească", urmat de altul „Arta populară aplicată", cu care a participat, în 1906, la expoziția jubiliară din București. Planșele expuse s-au învrednicit de elogioase aprecieri în țară și în provinciile românești aflate atunci sub dominație străină. Revista „Luceafărul" din Sibiu a scris că ele au constituit o „adevărată revelație", că nimeni nu și-ar fi putut închipui „că avem lucruri așa de minunate" și în final că „un popor care și-a putut ridica sufletul pînă la asemenea trebuințe artistice și-a cîștigat drepturi eterne în istoria culturii".

În același timp, cînd se arăta interes pentru crearea de construcții și de interioare specifice artei populare, marele muzician George Enescu compunea „Poema română" și cele două „Rapsodii române", George Coșbuc publica volumele de poezii „Balade și idile" și „Fire de tort", iar pictura lui Nicolae Grigorescu era închinată omului de la țară, creator de artă și păstrător de tradiții.

În această atmosferă de mare efervescență privind arta populară și-a făcut studiile C. Brâncuși (1876—1957), la „Școala de arte și meserii" din Craiova și apoi la „Școala de belle-arte" din București. După ce și-a însușit preocupările vremii, a plecat la Paris să se perfecționeze și unde, după lungi tatonări, ca să-și găsească drumul, s-a oprit în cele din urmă la modalitățile de esențializare ale artei abstracte, nefăcînd, în fond, altceva decît să prelungească cu genialitate tendința spre simplificare și condensare, manifestată în procedeele de stilizare ale artei populare de la noi.

Și, ceea ce a făcut Brâncuși pornind de la sculptura în lemn a țăranilor, a încercat mai tîrziu în pictură I. Țuculescu (1910—1962) interpretînd și amplificînd tumultuos simboluri desprinse din covoare oltenești. Cu peisagistică rurală, cu scene din viața sătească, cu motive florale într-un sistem de execuție simplă și de colorație caldă, apropiată de cea a artei populare, și-a creat opera pictorul D. Ghiață (1888—1972).

D. Ghiață. **La tîrgul de cereale.**

Exemplul lor e urmat astăzi de o numeroasă generație de artiști tineri cu talent care, explorînd cu rîvnă filonul etnografic și folcloric, îndreptățește să ne așteptăm la o artă cu pregnante note naționale avînd totodată valoare universală.

*

Evoluția producției noastre artistice este puternic marcată de pictura religioasă medievală, împletită cu arta populară prin aceea că, fiind executată de către meșteri proveniți din popor, era firesc să fie influențată, în bună parte, de aceasta. Deosebirea dintre ele constă în faptul că subiectele artei populare sînt liber alese, se execută din instinct, orientîndu-se după tradițiile locale, în timp ce pictura medievală își are tematica ei riguroasă, iar realizarea se conducea de canoanele amănunțite și severe ale

tratatelor de pictură numite „ermenii", unde totul era codificat de la materialele de întrebuințat, modul de compunere și execuție, pînă la locul de plasare a scenelor pe ziduri. Prin ele se urmărea să se asigure o cît mai deplină uniformitate și unitate dogmatică, care însă nu s-a putut înfăptui cu rigurozitate. Elemente de noutate și variație au survenit în execuție întîi din însăși pregătirea, iscusința, temperamentul și concepția fiecărui zugrav, apoi datorită influențelor venite din afară prin meșterii cu tradiții bizantine, din părțile Greciei, Muntenegrului sau Serbiei, ca și prin meșterii apuseni aduși din Transilvania sau Polonia, care practicau o altfel de artă, pusă în circulație de Renaștere.

Din absorbția și asimilarea modelelor bizantino-athoniste, comneno-paleologe, a rezultat o tradiție picturală așa cum s-a manifestat la biserica Sf. Nicolae de la Curtea de Argeș sau cum o găsim la bisericile și mănăstirile Moldovei de nord din secolul al XVI-lea, iar din absorbția și asimilarea modelelor de pictură laică apuseană, îndeosebi de origină italiană, a rezultat extraordinara sinteză românească din epoca lui Constantin Brîncoveanu (1654—1714) care a dat un stil nou, dominant în secolul al XVIII-lea, cu largă răspîndire pe întreg teritoriul locuit de români.

La introducerea elementelor de noutate și diversificare au contribuit, într-o anumită măsură, și ctitorii de lăcașuri religioase nu numai prin aceea că au angajat din țară sau de peste hotare meșteri, ci impunîndu-le acestora să dezvolte o tematică decorativă în funcție de preferințele și intențiile ce le aveau. La ctitoriile unora din domnitori pe lîngă obișnuitele scene biblice apar și altele cu sens politic, îndreptate, în primul rînd, contra turcilor, dușmanii neîndurați, în epocă, ai Țărilor Românești, și acestea cu scopul de a trezi sentimente de înverșunare împotrivă-le și de a întreține un spirit patriotic.

Astfel, în „Judecata de apoi" de la Voroneț, în lotul „păcătoșilor" este un grup compact de turci și tătari.

Mesaj antiotoman pronunțat îl poartă „Cavalcada Sf. Cruci" de la Pătrăuț (1487), unde cortegiul de călăreți, format din sfinți militari avînd în frunte pe împăratul

Constantin și pe Arhanghelul Mihail, se îndreaptă cu încredere să se măsoare, sub semnul crucii, cu armatele semilunii, așa cum altădată, cu același semn, împăratul l-a învins pe Maxențiu. Istoricii de artă găsesc că scena are și altă semnificație. Ea dezvăluie concepția lui Ștefan cel Mare despre artă, de a milita, chiar într-un local religios, de a dezvălui politica sa de libertate și independență pe care voia s-o asigure poporului Moldovei.

Subiect de luptă directă și aprigă, reluat de mai multe ori în pictura bisericească este „Asediul Constantinopolului" pe mare și pe uscat, de către perși, cîteodată convertiți în turci. Dezastrul armatei lor, deși numeroasă și bine echipată de război, se datorește dîrzeniei asediaților, dar și ajutorului dat simbolic de Maica Domnului care, la rugămintea lor, a prăvălit din cer asupra atacatorilor bolovani și limbi de foc. Prin alăturarea în luptă a forțelor divine se insufla oamenilor, în acele vremuri de misticism, încrederea că oricît de mare ar fi puterea unui dușman ea nu este de neînvins.

Pentru o și mai puternică mobilizare a creștinilor împotriva „necredincioșilor", este zugrăvit în multe biserici crudul martiriu al Sf. Ion cel Nou de către tătari.

Nu-i de mirare că cei ce cad în lupta cu „păgînii" sînt așezați în rîndul „drepților" ca acel soldat cu săgeată înfiptă în piept, dintr-o pictură transilvană reprezentînd „Judecata de apoi". Și tot în Transilvania, pe lîngă turcul invadator, întîlnim semnificativ și alt dușman : regimul cezaro-crăiesc, cum apare în scena luptei victorioase a Sf. Nestor, care este reprezentat cu îmbrăcăminte țărănească, iar Lie cu mustăți lungi și ascuțite, îmbrăcat în uniformă de husar.

Executînd subiecte cu aluzii politico-sociale, zugravii se sustrăgeau oarecum rigorii bizantine sprijinite pe stilizare și simbol, însă nu era singura abatere ce-o săvîrșeau fiindcă asemenea orientare, spre actual și real, cu observarea vieții înconjurătoare, o întîlnim cu prezentări de etnografie și folclor, și în compoziții cu caracter pur religios. David își cînta psalmii nu în sunet de liră, ci de

cobză. Îngerii anunță învierea morților din buciume, nu din trîmbițe. Ciobanul din scena „Nașterii lui Iisus" de la Voroneț și de la Rășinari poartă căciulă și cojoc mițos, iar femeile sînt îmbrăcate țărănește. Pe pereții gropniței de la Sucevița, convoiul de căruțe, curbate sub greutatea încărcăturii, din scena „Fugii din Egipt", e un exod obișnuit însoțit, ca într-o secvență cotidiană, de căței și purcei. Episodul „Întoarcerii fiului risipitor" de la Humor și ilustrarea psalmilor de la Hurezi dau prilej zugravilor să înfățișeze dansuri populare, cu lăutari cîntînd din instrumente specifice locului, toate personajele fiind îmbrăcate în costumele specifice epocii.

Observația și simțul realității desfășurate cu grijă deosebită sînt vizibile mai ales în executarea tabloului votiv ce-l reprezintă pe ctitor cu soția sa, cu copiii și uneori chiar cu rudele apropiate. Dacă hainele lor somptuoase au aceeași strălucire ca și acelea întîlnite la curtea împăraților bizantini, dacă atitudinile și gesturile lor stereotipe sînt acordate întregii zugrăveli, în schimb trăsăturile feții, expresia figurii, portul părului etc., toate tind către cele ale realității observată cu atenție, de către artistul-zugrav.

Cu timpul exprimarea chipurilor omenești din tablourile votive evoluează către arta portretistică apuseană, apreciată și cerută tot mai mult, nu numai de ctitorii lăcașurilor de închinăciune și de către boieri, ci și de burghezia în ascensiune, din dorința de a lăsa urmașilor o imagine veridică și de a-și împodobi interioarele în maniera Occidentului, cu care începusem să avem legături politice, comerciale și culturale. Astfel, prin introducerea realității în austeritatea artei de mai înainte și prin interesul crescut pentru portret, e pregătit terenul de trecere de la stilul bizantin, convențional — liniar, simplu și decorativ — la arta neoclasică și academică, cu nuanțarea modelajului prin clarobscur, de mare fidelitate față de real.

În acest proces, de orientare nouă, sînt antrenați zugravii sistemului vechi de lucru, care depun acum eforturi să satisfacă noile pretenții ale celor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, trecuți prin atelierul lui Pîrvu Pîrvulescu zis Mutu (1657—1735) și al

contemporanului său, Constantinos, venit de peste Dunăre și care a rămas la noi.

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, încercările de însușire a achizițiilor artei apusene sînt întreprinse mai viguros (evident) tot de către zugravii de biserici ca Petrache Logofătul, Iordache Venier, dar mai ales de către un Nicolae Polcovnicul, ce se încumetă să facă lucru nou, portrete de factură nouă, independente de rigorile picturii religioase și să execute chiar compoziții istorice. Alături de ei sînt însă acum și pictori formați nu în atelierele de „zugrăvitură", ci la Academia de arte frumoase din Viena, ca Eustatie Altini (c. 1772—1815) și vienezul Mihail Töpler (1780—c. 1820), urmați de transilvăneanul Ion Balomir (1794—c. 1835).

*

Perioadei de început a renașterii noastre artistice — cum putem considera, pentru noi, sec. al XIX-lea — aparține și un număr însemnat de portrete, de remarcabilă execuție, ce figurează în muzee, fără să se știe cine le sînt autorii. S-ar putea să aparțină unor artiști autohtoni neidentificați, care, din cine știe ce motive, nu și-au pus semnătura, după cum n-ar fi exclus să fie opera unor pictori străini, în trecere prin țara noastră, destul de numeroși în acele timpuri, poate chiar mai numeroși decît îi reține istoria. Începutul pare să fi fost făcut pe la mijlocul secolului al XVIII-lea de renumitul pictor elvețian Jean-Etienne Liotard care, invitat de Domnul Moldovei, Constantin Mavrocordat, a executat, în 1742, o serie de portrete de voievozi și, probabil, al altor persoane. Dar, epoca larg frecventată de artiști străini (din Austria, Elveția, Germania, Italia și Franța) ce ne-au cutreierat țara, este cea între anul revoluției sociale franceze de la 1830 și cel al revoluției românești de la 1848. Ei sînt : Raffet, Michel Bouquet, Mondoville, Charles Daussault, Miclos Barabaș, Iosif Schöft, urmați după două decenii de Preziosi. Unii au însoțit misiuni diplomatice, alții au fost invitații boierimii, iar alții au venit din inițiativă proprie ademeniți de cîștig sau purtați de sentimentele îndreptate spre exotic. Romantismul era în plină fervoare.

Deplasîndu-se prin țară, au executat desene sau acuarele reprezentînd documentar monumente însemnate, locuri pitorești, tipuri de oameni și costume, tradiții și obiceiuri ce li se păreau specifice, au fixat scene mondene de primiri și petreceri din casele protipendadei, iar pe timpul ședерii mai îndelungate într-un loc au pictat portrete și miniaturi pe fildeș și pergament.

Este de înțeles că activitatea lor febrilă nu putea trece fără urmări. Ea atrăgea atenția, ce-i drept în cercuri restrînse, asupra artei ce se practică dincolo de hotare, insufla gust pentru dînsa și contribuia la răspîndirea acestui gust. Nu era însă de ajuns. Pentru trezirea și pornirea unei mișcări artistice era nevoie de acțiune susținută care să antreneze și pe artiștii localnici ce, din păcate, nu-i aveam încă. Acest lucru și l-a propus să-l realizeze, în Moldova, Gheorghe Asachi (1788—1869). În timp ce a fost referendar la Eforia Școalelor, n-a fost școală secundară pe care s-o înființeze și să nu-i prevadă o catedră de desen și „Zugrăvitură", cu scopul de a face educația artistică a tineretului, din rîndurile căruia să se recruteze apoi viitori artiști. Neexistînd artiști indigeni pentru ocuparea catedrelor înființate, Gheorghe Asachi s-a văzut nevoit să angajeze cu contract, pe timp determinat, cîțiva artiști străini. Între anii 1830 și 1847 (deci în această vreme țara era cutreierată de artiști din afară) a adus la catedrele de învățămînt și la Institutul său litografic pe vienezul Hönig, pe Iosif de Adler, Mauriciu Löffler, Johann Müller, K. F. Hoffmann și Giovanni Schiavoni, și, fără să aștepte ivirea artiștilor autohtoni, ce vor apare mai tîrziu, a pornit să înfăptuiască cu dînșii gîndul său patriotic, născut încă de cînd făcea studii în Italia, de a întocmi litografii de proslăvire a trecutului nostru, pentru ca răspîndindu-le în popor să răscolească sufletele și să întărească sentimentele de mîndrie națională. Gîndul și l-a pus în aplicare folosindu-l pe iscusitul desenator și litograf J. Müller cu care a scos primele două stampe istorice, din seria de șase, privind mărețele domnii ale lui Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare. Între timp, artistul italian Giovanni Schiavoni, profesor la Academia Mihăileană, a reușit să formeze cei dintîi artiști români pe Gh. Lemeni

(1813—1848), Gh. Năstăseanu (1812—1864) și Gh. Panaiteanu (1816—1900) care, după terminarea studiilor, au fost trimiși în străinătate pentru perfecționare.

La numărul de artiști aflați în trecere și la cei angajați pe timp limitat la noi în țară, trebuie adăugat o a treia categorie de artiști străini : cei care venind la noi nu ne-au mai părăsit, căutînd să-și găsească de lucru, să-și facă clientelă, cu predilecție în direcția portretului. La Iași, după I. Balomir s-a stabilit, în 1830, polonezul Ludovic Starvski (1807—1887) ; în 1832 carbonarul Niccolo Livaditti (1804—1858), prieten cu revoluționarul Mazzini, și în sfîrșit Gheorghe Șiller (1824—1880). În Muntenia, stabilirea străinilor a început cu Carol Wallenstein (1795—1857), care s-a așezat la Craiova în 1817 (înainte de a ajunge la București profesor la gimnaziul Sf. Sava) ; în 1835 s-a stabilit în capitală cehul Anton Chladek (1794—1882) ; din 1842 se afla în București pictorul revoluționar Constantin Daniel Rosenthal (1820—1851), iar din 1851 elvețianul Henric Trenk (1818—1892). Între artiștii veniți de peste hotare sînt și români transilvăneni, avînd studii superioare de pictură, Constantin Lecca (1807—1887), care a devenit profesor la Craiova și apoi la București, portretistul Mișu Popp (1827—1892), amîndoi împărțindu-și activitatea de o parte și de alta a Carpaților. Un loc aparte, ca manieră de lucru, îl ocupă Carol Popp de Szathmary (1812—1888), fire romantică și călător neastîmpărat prin lume, folosind cu dexteritate acuarela ca să noteze cu rapiditate privelиștile ce-l impresionau. Subiectele sale preferate sînt bîlciurile, piețele, străzile, țăranii falnici lipsiți de griji.

Cu stabilirea artiștilor străini a început răspîndirea mai temeinică a artei neoclasice și academice, de mare circulație atunci în Europa. La unii din ei s-au format cîțiva din pictorii noștri de seamă. Astfel, din arta și ideile revoluționare ale lui Niccolo Livaditti s-a împărtășit I. D. Negulici (1812—1851) ; de la Wallenstein și Const. Lecca a luat avînt artistic și primele noțiuni de pictură Theodor Aman (1831—1891) ; la Anton Chladek a făcut ucenicie Nicolae Grigorescu (1838—1907).

De remarcat este și faptul că acești artiști străini s-au integrat vieții și aspirațiilor noastre. Poate că datorită inițiativei lui Gheorghe Asachi din Moldova care glori-

fica, prin litografii, domnia lui Alexandru cel Bun şi a lui Ştefan cel Mare, a fost determinat Carol Wallenstein din Muntenia să apoteozeze în trei tablouri pe Mihai Viteazul, primul făuritor al unităţii noastre naţionale („Bătălia de la Călugăreni", „Visul lui Mihai Viteazul" şi „Jurămîntul lui Mihai înconjurat de boieri"). După exemplul lui Wallenstein, Const. Lecca a compus „Moartea lui Mihai Viteazul" şi „Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia", iar Mihail Lapaty (1816—1860) un portret ecvestru al voievodului ; N. Grigorescu „Mihai scăpînd stindardul" ; G. Demetrescu-Mirea a realizat „Ţărani secui aducînd lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory" etc. Între toţi, Theodor Aman este cel mai dotat şi prolific autor de „bătălii". El a înfăţişat scene ample din luptele lui Mihai Viteazul şi ale altor voievozi cu un dramatism şi un dinamism compoziţional cum numai Grigorescu l-a arătat, mai tîrziu, în „Lupta de la Rahova" şi „Atacul de la Smîrdan".

Şi, după cum slovacul Wallenstein se situează în fruntea creaţiei de tablouri istorice, al doilea din genurile preferate ale secolului al XIX-lea, primul fiind portretul, tot aşa Const. Daniel Rosenthal se află în fruntea artei militante. Trecînd peste faptele trecutului şi obstacolele prezentului îşi îndreaptă cu încredere privirile către viitor. Pe lîngă portrete de-ale tovarăşilor de luptă, cum a făcut dealtfel şi I. D. Negulici şi Barbu Iscovescu (1816—1854), Rosenthal a creat două tablouri semnificative : „România rupîndu-şi cătuşele pe Cîmpia Libertăţii" şi „România revoluţionară" ce se înscriu în programul mişcării de la 1848 la care artistul a luat parte. Ele deschid drum picturii pusă în slujba cauzei sociale, cum va apare timid la Gh. Tattarescu (1820—1894) în legătură cu ideea Unirii, mai viguros la o seamă de artişti în jurul lui 1907 şi cu multă amploare tematică în arta zilelor noastre.

Una din realizările însemnate ale secolului al XIX-lea este înfiinţarea *Şcolilor de belle-arte* (cea din Iaşi în 1860 şi cea din Bucureşti în 1864). Direcţia şcolii din Iaşi este încredinţată lui Gheorghe Panaiteanu, cu studii la München, care a practicat o artă de mare corectitudine a desenului şi cu deosebită răbdare în întinderea linsă a culorilor pe subiecte cu figuri izolate. La direcţia şcolii din

Th. Aman. **Moartea Lăpuşneanului** (fragment).

Bucureşti a fost numit Theodor Aman cu studii de perfecţionare la Paris unde neoclasicismul şi academismul nu domneau tiranic ca la München şi Roma. În atelierele în care a lucrat şi-a însuşit o tehnică mai liberă în trasarea liniilor şi conducerea pensulei, însă destul de cuviincioasă ca să nu contrazică tranşant modalitatea de lucru a artei neoclasice. Aman a fost un pictor cu mari resurse creatoare, concretizate în numeroase tablouri. Prin el, arta de factură europeană şi-a consolidat, la noi, o poziţie dominantă prin raport la încercările sporadice de pînă atunci de a disloca spre modern arta „vechilor biserici". Pînă la ivirea lui N. Grigorescu, el este figura cea mai proeminentă a artei noastre, în sec. al XIX-lea. Deosebit de genul istoric, unde s-a simţit în largul lui, a abordat şi alte genuri. A făcut portrete, peisaje, scene de interior, scene din viaţa de la ţară şi „pictură de gen" cu subiecte din lumea de huzur a celor avuţi. La conducerea şcolii a fost ajutat de Gheorghe Tattarescu (care se specializase la

Roma), autor de portrete, de tablouri alegorice și peisaje, pictor de artă religioasă care a decorat zeci de biserici în manieră neoclasică, imprimînd prin acestea și prin influența exercitată asupra elevilor un stil decorativ, diferit de cel ce intrase de mult în tradiția bisericii ortodoxe.

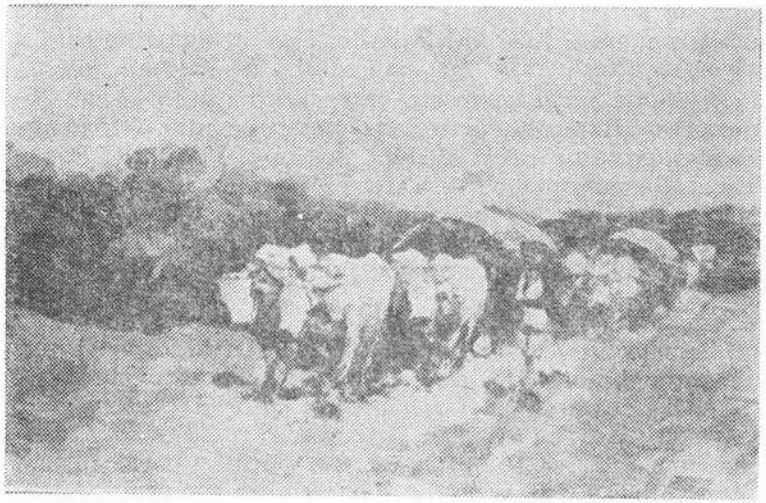
Școlile de belle-arte n-au întîrziat să-și arate roadele. Au pregătit profesori de desen cu care s-au încadrat școlile secundare și au format un număr de artiști valoroși. Referindu-ne la primele serii, Școala din Iași l-a dat pe C. D. Stahi (1844—1920), profilat pe naturi moarte de-o corectitudine de reprezentare a obiectelor dusă pînă la iluzionare („trompe l'oeil") ; pe Em. Bardasare (1850—1935), pictor de figuri și peisaje, cînd credincios academismului, cînd înclinat spre modalitate realistă ; pe Gh. Popovici (1858—1933) artist neoclasic cu porniri satirice și revoluționare. Școala din București l-a dat pe Sava Henția (1848—1904) pictor istoric care a pictat scene din viața lui Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu și din războiul de independență (unde a fost reporter) ; l-a dat pe George Demetrescu-Mirea (1852—1934), pictor cam grandilocvent și manierist, dar cu elegantă exprimare.

Patronate de stat, *Școlile de belle-arte* au devenit mentorii mișcării artistice din țară și cenzorul ei intransigent. Încredințîndu-li-se sarcina să organizeze „Expozițiile artiștilor în viață" (devenite apoi „Saloane oficiale"), ele au înțeles să frîneze producțiile ce se abăteau de la direcția artei practicată în incinta lor. Pe Grigorescu nu l-au privit cu ochi înțelegători. L-au primit cu 26 pînze în expoziția din 1870 însă nu i-au acordat nici un premiu, nici o distincție. A trebuit să ia ființă „Societatea Amicilor Belelor-Arte" și să se organizeze expoziția din 1873 ca Grigorescu să expună 146 lucrări, care i-au adus un imens succes din partea publicului, dar și adversități, de aceeași mărime, din partea adepților artei academiste.

Anul 1873 poate fi socotit începutul unei ere noi ce se va instaura treptat și definitiv, cu toată opoziția artei oficiale de a se menține pe poziții. Cîțiva artiști tineri, porniți pe calea deschisă de Grigorescu, avînd în frunte pe Luchian, Vermont și Artachino, revoltați de nivelul scăzut al Saloanelor oficiale ce mențineau o atmosferă neprimenită de adieri înnoitoare, s-au gîndit că pentru salvarea artei românești nu-i altă cale decît să strîngă rîndurile și să se manifeste în afara „Salonului". În 1896 au deschis, în prezența lui Grigorescu, expoziția lor proprie sub denumirea „Expoziția artiștilor independenți". Urmarea acestei expoziții a fost că după doi ani a luat ființă Societatea „Ileana", pentru dezvoltarea artelor în România, societate dizolvată curînd, fiind înlocuită de o alta, de mai mare întindere, cu numele „Tinerimea artistică", ce va juca un rol însemnat aproape jumătate de secol.

*

Secolul al XIX-lea, care a cunoscut triumful artei neoclasice și academiste, este deopotrivă și secolul de cotire în altă direcție a artei românești datorită personalității copleșitoare a lui Nicolae Grigorescu (1838—1907). Fire independentă, ca și Eminescu, n-a putut suporta rigorile discipolilor și, de aceea, l-a părăsit pe pictorul Anton Chladek după doi ani, în care timp, după obiceiul în vigoare atunci, a fost mai mult servitor decît ucenic. Cu învățătura puțină cu cît s-a ales, privind uneori pe furiș cum lucrează „meșterul", s-a încumetat la vîrsta de 12 ani să devină pictor fără ajutorul nimănui. Muncind cu rîvnă și învățînd mereu din propria experiență a ajuns ca de la rudimentarele iconițe, de la început, vîndute prin bîlciuri, să realizeze, după opt ani, incredibila realizare decorativă de la mănăstirea Agapia. Pornirea spre libertate, care l-a îndemnat să părăsească atelierul lui Chladek, nu l-a ținut nici în atelierul lui Cornu de la Paris. A plecat și de aici să se instruiască iarăși singur făcînd copii în muzee după marii artiști și lucrînd în natură alături de pictorii postromantici de la Barbizon. Nu și-a însușit concepția de artă a nici unuia din ei. I-au venit numai sugestii. De la Millet orientarea spre viața rustică, de la Diaz de la Pena și Rousseau dragostea de peisaj, de la Corot poezia coloritului, de la Courbet vigoarea modelajului, de la Troyon interesul pentru studiul de animale domestice și, poate, de la Edouard Manet tușa lungă și nervoasă, pe care o va mînui cu uimitoare virtuozitate. Toate aceste sugestii s-au topit, s-au structurat organic ca să formeze sinteza originală a artei sale cu care a vrăjit lumea, înfățișînd frumusețile peisajului românesc și chipul

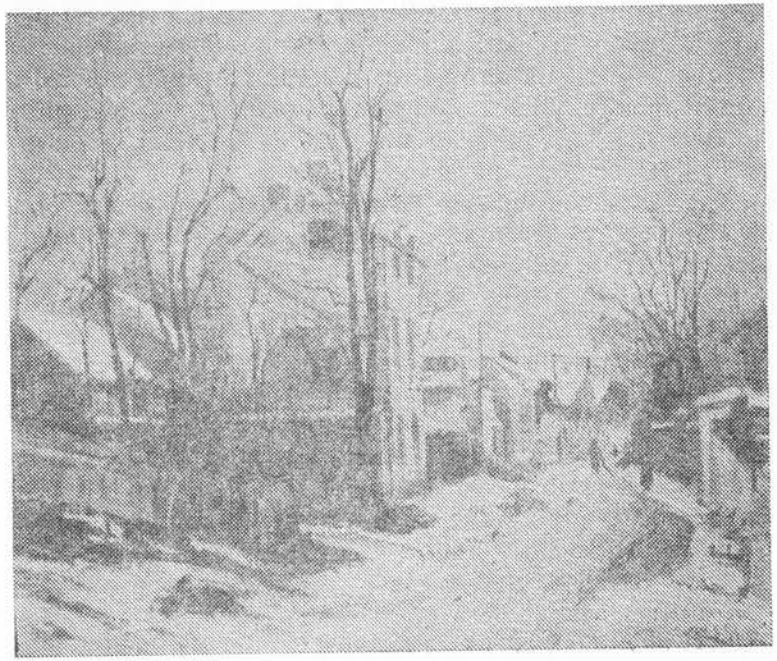


N. Grigorescu. **Car cu boi.**

oamenilor de la țară. Peisajele din pînzele sale sînt feerice, vaporoase, pline de poezie și îndemn la visare. Femeile sînt frumoase, suave, zvelte. Ciobanii, stăpîni peste plaiuri, sînt mîndri și maiestuoși. Carele, ce se întorc de la muncă și de la tîrg, înaintează alene trase de boi blajini. Oamenii au o demnitate sărbătorească ce ascunde suferințele cîte le au. Grigorescu a trecut peste ele. N-a văzut decît partea frumoasă, pitorească spre care îl conducea firea sa optimistă ce punea „ecran roz" de filtrare aspectelor sumbre ale vieții. Cînd însă a fost nevoie, și asta s-a întîmplat cu ocazia războiului de independență, Grigorescu a arătat ce forță și cîtă vitejie stăteau ascunse în omul înfățișat de el liniștit, fericit și pașnic. Sufletul românesc s-a recunoscut în arta sa, artă pe care a îmbrățișat-o cu entuziasm frenetic. Succesul ei a determinat pînă și pe pictorii academiști să abordeze, cu mai multă frecvență, subiectele lansate de Grigorescu. Puterea „samsonică" a artei lui a „cutremurat" bolta academismului și a generat la urmași alte forme de artă de valoare necontestată.

Evoluția lui Ion Andreescu (1850—1882) a fost hotărîtor marcată de tablourile lui Grigorescu văzute în expoziția din 1873, care i-au răscolit și actualizat înclinațiile înnăscute.

După ce a văzut Expoziția „Amicilor artelor frumoase" I. Andreescu s-a hotărît să se apuce cu nădejde de lucru. Subiectele către care s-a îndreptat au fost florile, natura moartă, portretele și mai ales peisajul. Priveliștile din jurul Buzăului, oraș unde locuia, nu erau însă cele grigorescience de la Cîmpulung, Rucăr sau Cîmpina. Erau sărace și monotone, casele mici și umile, uneori dărăpănate. Oamenii purtau în expresii grija zilei de mîine. În acest cadru de tristețe s-a format arta lui Andreescu. Dealtfel și sufletul său este altul decît al maestrului luat drept model. Boala de care suferă îl ține strîns de realitatea imediată



I. Andreescu. **Iarna la Barbizon.**

cu perspective întunecate și se restrînge asupra viziunii lucrurilor din jur. Și poate că această boală scurtîndu-i viața îi amplifica impresiile ce-i veneau din lumea înconjurătoare. Într-o existență scurtă, dramatică, a ajuns la realizări fericite, de singulară forță și viziune coloristică.

Ștefan Luchian (1868—1916) a lărgit tematica grigoresciană introducînd mahalalele bucureștene, florărese, spălătorese, oameni necăjiți. Pe țăran l-a văzut copleșit de griji și nevoi, gata să scape de ele prin izbucniri intempestive. În tabloul „La împărțirea porumbului", grupul compact de bărbați, femei și copii se îndreaptă salvator către locul de împărțeală al roadelor, prevestind parcă, cu doi ani înainte, răscoala din 1907 a poporului obijduit. Ca tehnică, Luchian, ca și Andreescu, merge pe urmele lui Grigorescu doar în sensul libertății tușii. Atît. În locul unei transfigurări vaporoase și poetice a naturii, el practică o pictură precizată ca volum, viguroasă ca pastă, de intensă putere cromatică, a cărei frumusețe cu rezonanță populară stă legată de real, de natural. Cu mulți ani înainte de moarte, Luchian, din cauza paraliziei, n-a mai pictat decît flori în ulcele de lut, flori de tot felul, pe care le-a pictat cu dragoste, cu acuitatea pe care o producea simțirea hipersensibilizată de suferință. Rafinamentul coloristic și delicatețea cu care le-a redat au făcut din Luchian pictorul florilor și îndeosebi al anemonelor.

Pașii lui Gheorghe Petrașcu (1872—1949) așa de nesiguri la început, au căpătat însă repede siguranța mersului și s-au oprit la modalitatea unei arte neexplorată, la noi, pînă atunci și nici de atunci încoace cu aceeași anvergură. Nu de domeniul motivelor este vorba, fiindcă acesta este cam același la toți pictorii de mai sus, ci de cel cromatic. La el lumina este absorbită de lucruri, iar întunecimea, cîtă s-a instaurat, se înfrățește cu misterul. Prin textura de contururi și linii negre se strecoară pete de roșu, de verde, de galben, de albastru. Ai spune că arta lui Petrașcu este aceea a unui bijutier ce lucrează „cloazoneuri" cu smalțuri sau cu pietre prețioase. Pictura lui ținută în tonuri joase, profunde, seamănă cu o simfonie

în care instrumentele grave sînt cele ce susțin melodia și ici-colo cu intrări de sunete înalte.

Arta românească intră în secolul al XX-lea cu acești artiști valoroși, porniți de la arta lui Grigorescu, însă apucînd fiecare drum propriu. Lor li se adaugă un negrigorescian, cu existența împărțită între țară și Franța. Este Theodor Pallady (1871—1956). Pictura lui este în afara influenței unui maestru determinant. Dacă e să-i găsim una, ea pare mai degrabă coborîtoare din decorativismul vechii picturi murale ale mănăstirilor moldovene asociată cu ritmurile ornamentale ale artei populare. Pallady folosește o pastă subțire, mată, de colorație gingașă în care griurile de mare rafinament ale motivului principal sînt puse în valoare de vecinătățile colorate. Culorile sînt așezate în tente plate, înscrise într-un contur cu intensități neuniforme. Nimic la întîmplare. Totul gîndit și spiritualizat de natură să potențeze subtilitatea sensibilității și aceea a unei estetici superioare de care e stăpînit. Artistul e convins că pictura cucerește sufletul numai atunci cînd oferă ochiului raporturi fericite de linii, de volume, de culori. De aceea pînă și cele cîteva obiecte ale unei naturi moarte, ce și le alege, sînt supuse unor schimbări de așezare unele față de altele ce durează mult pînă găsește soluția cea mai convenabilă. De aceeași grijă a raporturilor este condus în alegerea peisajului, ca și în compozițiile cu nuduri. Prin simplitatea manierei, prin diafanitatea coloritului, prin rafinamentul strunit cu scrupulozitate, Pallady este unul dintre vîrfurile atinse de pictura românească.

Secolul al XX-lea este cutremurat de două războaie care au împărțit evoluția artei plastice în trei perioade : pînă la primul război mondial, dintre cele două războaie și arta după cel de al doilea război. Fiecare perioadă vine cu generația ei de artiști și așază probleme noi peste tradițiile ce își urmează neschimbat cursul de mai înainte, sau se adaptează cît pot împrejurărilor survenite.

În prima perioadă influența academistă a Școlilor de belle arte și a „Saloanelor oficiale" continuă să fie destul de puternică. Împotriva lor se ridicase manifestarea inde-

pendentă din 1896 și se înființase, în decembrie 1901, Societatea „Tinerimea artistică". Expozițiile „Tinerimii" organizate cu regularitate aveau să contrapună celor oficiale direcții noi, hotărîtoare. Fondatorii societății sînt pictorii Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Ipolit Strîmbu (Strîmbulescu), Nicolae Vermont, Arthur Verona, Const. Artachino, Kimon Loghi, Nicolae Grant și sculptorii Dimitrie Mirea, Oscar Spaethe și Frideric Storck. Crezul grupării era noutatea și creația de valoare avînd ca lozincă : „buni artiști, buni camarazi". Au strîns rîndurile cei ce erau socotiți atunci artiști buni, deși între ei existau mari deosebiri de valoare. Kimon Loghi și Grant se menținеau pe linii academiste cu o artă hibridă ce n-a rezistat timpului. Const. Artachino (1871—1954), mai bun colorist decît cei doi și cu o tehnică mai liberă, era dominat de lucruri mai concise fără a avea însă un avînt deosebit în exprimare. Nicolae Vermont (1866—1932) venea cu un colorit calm pus în slujba sentimentelor umanitare. Subiectele lui, culese din mulțimea orașului, a meseriașilor și muncitorilor, a oamenilor umili și săraci cuprinși de suferințe, vizau compasiune și implicit o altă ordine socială. Tematica dominantă a „Tinerimii artistice" era însă cea de provenienţă grigoresciană. Prea se impusese arta marelui pictor ca să nu fie continuată și prea se atașaseră mulți artiști de ea ca să se poată despărți cu ușurință. Ipolit Strîmbu (1871—1934) a adăugat temelor țărănești subiecte mic-burgheze. Coloraţia vie cu notații insistente excela într-un joc bogat de reflexe, ce și le aruncau obiectele învecinate unele asupra altora, și prin preferința contrastelor de lumini și umbre. Ștefan Popescu (1872—1948), cu sentimente și idei socialiste, a îmbrățișat la început cu gravitate cauza țărănească, în ce avea ea autentic. Cu timpul acest caracter s-a pierdut din pictura lui ca să se fixeze la peisaj pe care l-a tratat cu deosebită migală. Cel mai grigorescian dintre „tineriști" a fost și a rămas Arthur Verona (1868—1946) nu atît în sensul tehnicii, cît în cel al subiectelor unde lumea satelor apare frecvent. Uneori țăranii sînt înfățișați în atitudini convenționale, decorative, ca în acea compoziție alegorică

intitulată „Apoteoză", concepută în manieră barocă, mai adesea însă sînt prezentați exagerat de idilic. În peisaje silvestre, de elevată frumusețe apar, romantic, și neconcordant, hore, lăutari, bărbați ce stau pe gînduri sau se odihnesc, femei ce torc etc. Cînd sînt fără personaje, peisajele rupte din „măria sa" codru sînt de-o bogată și cuceritoare feerie coloristică ceea ce l-a îndreptățit pe criticul și pictorul Șirato să-l socotească „cel mai înzestrat colorist după Luchian". La valoarea peisagisticii pure, se cuvin adăugate tablourile înfățișînd țărani veridici, ce seceră sau cosesc în spații cu holde întinse, sau surprinși în alte momente precum : „Înmormîntare țărănească", „Drum lung", „Nuntă țărănească", „Sosirea invitaților" etc. care, prin nota lor etnografică și folclorică, deschid drum nou de urmat în pictura românească.

Răscoalele din 1907 aduc în artă o nouă tematică. În fața înăbușirilor sîngeroase, ce au umplut sufletele și conștiințele de indignare, artiștii n-au rămas nepăsători. Țăranii (omorîți fără cruțare), burghezo-moșierimea în frunte cu regele sînt subiectele unor compoziții grafice. Literatura, artele plastice aderă la soarta celor nenorociți și acuză cu vehemență exploatatorii. În publicațiile timpului apar lucrări îndrăznețe și impresionante semnate de : N. Vermont, N. Mantu, Ary Murnu, Fr. Șirato, Iosif Iser. Nici una din ele nu are răsunetul zguduitor al tabloului intitulat „1907" al lui Octav Băncilă (1872—1944), unde țăranul își părăsește morții și răniții împrăștiați pe cîmp și fuge, cu pumnii strînși agresiv, cu privirea străpungătoare, să se măsoare cu asupritorii, ca să răzbune nedreptățile și nelegiuirile. Nu-i singura lucrare de acest fel. Pe aceeași tematică, artistul mai are „Înainte de 1907", „Execuția", „Recunoașterea", „Înmormîntarea". Aderînd la socialism, încă de pe băncile școlii, Băncilă a îmbrățișat nu numai cauza țărănească de a cărei soartă amară s-a ocupat și în alte lucrări, ci cu aceeași ardoare a cuprins și alte ființe oropsite ce se ostenesc să cîștige anevoie „Pîinea cea de toate zilele". După țăran un loc de frunte în creația sa îl are muncitorul. Enumerăm cîteva din tablouri : „Muncitorul", „Șomer", „În zi de grevă", „Grevistul", „Muncitorul și țăranul", „Pax". Tematica nouă prefigurează preocupările artei viitoare.

*

Începutul celei de-a doua perioade a artei secolului al XX-lea este anul intrării noastre în primul război mondial. Lipsurile și mizeria n-au întîrziat să se arate, și ele au fost așa de adînc simțite și au adus atîta dezgust față de război, încît chiar și epopeicele acte de eroism de la Mărășești și Mărăști, ca și finalul strălucit al întregirii neamului n-au generat în artă apologii patriotice și apoteozări de victorii decît sporadic și comemorativ. Cel care, în mod susținut, a consemnat momente de încleștare și a executat tablouri proslăvind fapte de arme, prezente și trecute, a fost D. Stoica (1887—1956), însă nici una din lucrări, unde voia să așeze mari tensiuni dramatice, nu a avut circulație și n-a intrat în conștiința publică. Pentru Ștefan Dimitrescu consecințele războiului s-au concretizat în : „Morții de la Cașin" ; pentru N. N. Tonitza „Femei la cimitir", „Convoi de prizonieri", „Coadă la pîine"; nesfîrșite alte „cozi" le aflăm în grafica lui Aurel Jiquidi, B'Arg și alții. Sărăcia, starea economică precară și nevoia unei așezări sociale care să asigure tuturor un trai mai bun, ferit de bunul plac al exploatatorilor, au făcut ca muncitorii, ajunși la conștiință de clasă, să strîngă rîndurile și să-și arate revendicările prin greve. Cea a tipografilor din decembrie 1918 a sfîrșit prin măcelul din piața teatrului. Intimidarea prin împușcare n-a liniștit spiritele și n-a pus capăt luptei. Sub conducerea Partidului Comunist, lupta a continuat cu îndîrjire chiar dacă alte două greve, cea a minerilor de la Lupeni din august 1929 și cea a lucrătorilor de la atelierele C.F.R. Griviția și a petroliștilor, din februarie 1933, au fost și ele înecate în sînge. Numeroși artiști graficieni prin mobilizatoare lucrări publicitare au întreținut spiritul combativ, demascînd cu necruțare nedreptățile, fascismul și guvernanții. Numele lor, într-o listă mai amplă sînt : N. N. Tonitza, Ion Anestin, Aurel Jiquidi, B'Arg, Aurel Dragoș, Mihail Gion, Aurel Mărculescu Alex. Phoebus, Vasile Dobrian, Iosif Ross, Szabó Béla, Zoltán Andrássy, Nicolae Cristea, Vasile Kazar etc. Alături de aceștia îl citățm pe Aurel Pop (1879—1960), care a tratat cu mijloacele picturii, cu patos, tematica muncitorească, acordînd-o doctrinei marxiste

Preocupările artiștilor sînt îndreptate și asupra propriei lor soarte. Trăiesc și ei intens avîntul schimbărilor. Se constituie, în 1921, pentru revendicări, în „Sindicatul Artiștilor Plastici". Nu sînt mulțumiți de Saloanele oficiale unde, cu toate că academismul fusese dislocat, mai stăruiau rămășițe sectariste. Nu sînt mulțumiți nici de manifestările „Tinerimii artistice", unde se continuau tradiții mùncheneze care, față de curentele Parisului, ce își impusese primatul în lume, mențineau arta cu un pas în urmă sau cu mai mulți. Deci nu în cadrul celor două instituții se putea afirma și promova noul. Au simțit că lupta, în afară de sindicat, se poate da organizîndu-se în grupe mici, pe considerații de prietenie și concepții de artă. Începînd din 1918 și pînă în 1946 au luat ființă, pe rînd : „Arta română", „Contemporanul", „Grupul celor patru", „Criterion", „Arta", „Grupul nostru".

Prin aceste grupări s-au stabilit două curente. Unul socotindu-se avangardist era atașat fie dadaismului și suprarealismului apusean apărut în condițiile războiului, fie formelor cubiste, constructiviste, abstracționiste etc. fără audiență pînă atunci la noi.

Animatorul avangardei românești, M. H. Maxy (1895—1973), nedepărtîndu-se de tematica muncitorească a oscilat între o pictură tradițională și un cubism în care formele desfăcute în bucăți se reconstituiesc inteligibil cu toată introducerea în aranjare de elemente eterogene. Alex. Phoebus (1899—1954) conferă muncitorilor, pictați de el, o ținută gravă și monumentală prin mase largi de culoare bine definite. Marcel Iancu (n. 1895) practică cu ostentație o pictură expresionistă și un desen în linii spontane și complex întrețesute.

Suprarealistul Victor Brauner (1903—1966) dezlănțuie o fantezie nestrunită, în care ființele și lucrurile se confundă și iau înfățișări stranii. Mattis Teutsch (1884—1960), ajuns la o formă a expresionismului abstract, încearcă să redea stări sufletești neorganizate prin fîșii de culoare, uneori dure, dispuse în diferite chipuri, cu intenția de a corespunde ritmului lăuntric.

Al doilea curent, pornit de la „Arta Română" — cu Pallady, Ressu, Cornescu, Șt. Dimitrescu, N. Tonitza, Iser,

Camil Ressu. **Cosași odihnindu-se.**

Steriadi, Dărăscu, Șirato și Theodorescu-Sion — a înglobat pe parcurs și alți artiști, grupați sau izolați, credincioși la începuturi impresionismului și postimpresionismului francez, sau soliditățiii artei müncheneze. Năzuința dintotdeauna a fiecăruia a fost însă să găsească un stil propriu, neîncadrat unei doctrine de noutate epatantă, ci ducînd mai departe tradiția coloristică a înaintașilor, implicit cea de proveniență populară, fără a exclude, totodată, din multipla varietate a subiectelor ce se ofereau nici tematica țărănească din trecut, numai că au abandonat atitudinea idilică, pentru ca să adopte o alta cu totul realistă. La Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1886—1975) țăranii surprinși în diferitele lor ocupații au înfățișare aspră ca înșăși viața pe care o duc. Chipurile lor sînt redate printr-un colorit viguros specific artistului, încărcat cu pastă în suprapuneri frămîntate pînă cînd culorile se pierd unele în altele, încît adesea numai privit de la distanță, tabloul își

clarifică sensul și formele. Arta lui Camil Ressu (1880—1962), închinată în cea mai mare parte țăranilor, are o robustețe concurentă cu însăși robustețea naturii. Formele conturate de forța unui desen apăsat și sigur, ritmicitatea din compoziții, repartizarea maselor largi de lumini și umbre, detașarea planurilor, puterea de a reda expresiv figura umană, coloritul masiv ca în tablourile „La arat", „Mocanii", „Înmormîntare la țară", „Cosași odihnindu-se", „Odihnă la cîmp", „Semnarea apelului pentru pace" etc. fac din Ressu un artist ce se distinge printre cei ce au creat pînă la el în domeniul vieții rurale. Pe aceeași linie merge și Ștefan Dimitrescu (1886—1933) în tratarea numeroaselor sale motive : desenul său este însă mai nervos, mai spontan, adesea întrerupt și colțuros. Coloratia simplă și sobră poartă înclinații decorative înrudite cu creația popu-

Theodorescu Sion. **Viața la țară.**

lară. Țăranii lui au „o seriozitate ce duce calmul pînă la demnitate". Noutatea artei lui Theodorescu-Sion (1882—1939) constă în încercarea de integrare a țăranului în mitologia populară. Compozițiile sale urmează legenda „Mioriței", a „Meșterului Manole" și a altora. N-a reușit însă pe deplin să atingă ținta dorită, din cauza aglomerării prea accentuate de personaje și elemente folclorice care încurcă limpezimea mesajului. Problema mitologiei populare este un domeniu încă neexplorat cu suficiență deși oferă cîmp larg de mișcare creațiilor plastice și e purtătoare de specific național.

N. N. Tonitza (1886—1940) și-a găsit un drum propriu, original. Pe cît de violent ca grafician, critic și pamfletar, pe atît de liric în pictură. În arta practicată de el se întîlnește tradiția lui Luchian și cea populară. De la Luchian a receptat preferința pentru culori limpezi, alese, în care frumusețea nu stă în abundența tonurilor, ci în noblețea simplă a calității lor și a asociațiilor de mare distincție. În arta populară a intuit reducția, simțul decorativ al motivului, al așezării acestora în compoziție, al fundalului și al tratării. Conturul clar desenat limitează suprafețele largi de culoare, adesea fără umbre evidente, efectul fiind lăsat în voia coloritului cald și armoniei întregului. Tonitza a pictat scene sociale, portrete, peisaje, flori, nuduri, dar mai ales copii. El este pictorul copilăriei surprinsă în gingașa ei naivitate. Pe linia afinității cu arta populară ca punct de plecare a creației artistice a mers și Sabin Popp (1895—1928). Figurile sale au alungiri bizantine și tot ca în frescele de altădată, e înțeles desenul și ritmul culorilor. Moartea sa timpurie a întrerupt posibilitatea de a arăta cu pregnanță realizarea unei vocații hrănite din apropierea artei românești moderne de resursele vechi. Alături de Tonitza poate fi așezat Francisc Șirato (1877—1953), nu doar că erau prieteni și că făceau amîndoi parte din „Grupul celor patru" din care mai făcea parte pictorul Șt. Dimitrescu și sculptorul Oscar Han, ci fiindcă au stat împreună ca graficieni pe terenul luptei sociale. Șirato a părăsit incisivitatea desenului sumar și caustic pentru ca, după diferite încercări și modalități părăsite, să ajungă, în pictură, la faza ce caracterizează arta sa, de

stompare a conturului, lăsînd culoarea să iradieze dincolo de aproximativa lui existență. Un colorit redus la dominante de mase esențiale, își tremură vaporos marginile, insuflînd privitorului poezia nedeterminării, a atmosferei. Acest sistem de prevalență a culorii, care șterge desenul precizat, îl întîlnim la Lucian Grigorescu (1894—1965) care rareori rămîne la culorile fundamentale — roșu-galben-albastru — ci le multiplică nuanțele și le frămîntă cu o fervoare nesățioasă, oferind tablouri surprinzătoare în ineditul armonizării lor. E un risipitor generos de bogății cromatice. Pictura realistă de sensibilitate delicată a lui Ion Musceleanu (n. 1903) își găsește filiația în coloratia lui Lucian Grigorescu cu același îndemn de a ieși din neprecis prin cîteva linii sau pete determinante. Grafician de mare combativitate, ca Șirato și Tonitza, pe terenul nedreptății sociale, Iosif Iser (1881—1958) se deosebește de aceștia în sensul că nici desenul, nici culoarea nu-și dispută între ele întîietatea ; ele merg strîns împreună în construirea formelor de plasticitate sculpturală și de puternic senzualism coloristic. Desenul acuzat îl apropie de Ressu, planurile colțuroase și unghiulare de Șt. Dimitrescu ; cunoscuta compoziție „Familie de tătari" are în organizarea ei înrudiri cu modul de a compune al lui Theodorescu-Sion, în vreme ce coloritul fierbinte și vibrant prin intensitatea armoniilor întrebuințate ca și consecventa preferință pentru nuduri, odalisce, arlechini și figuri exotice îi aparține și-l deosebește de contemporani. Jean Al. Steriadi (1880—1956) e un pictor în care școala muncheneză cu soliditatea desenului și compoziției din „Chivute în Piața Mare", „Birjari în piață", „Hamali în portul Brăila", „Vînzătoare de dantele" etc. se înfrățește cu școala coloristică franceză de sorginte Pissarro-Monet, cum transpare din lucrările „Casa Moruzi", „Peisaj din Mangalia", „Peisaj din Reșița" etc. O bună parte din opera sa întrunește bogăție de nuanțe, într-o pensulație degajată, mărunțită, și redă cu farmec reverberația calmă a atmosferei însorite. În spiritul picturii post-impresioniste evoluează Nicolae Dărăscu (1883—1959). La el tehnica de întindere a pastei în joc de pete mărunte nu pulverizează formele, ci, dimpotrivă, le menține consistența chiar și atunci cînd sînt invadate din plin de lumină

strălucitoare. Aplecat cu predilecție asupra peisajului urban pustiu sau animat, asupra așezărilor liniștite de la margine de apă sau numai a întinderilor de apă, Dărăscu, credincios naturii, i-a păstrat materialitatea în toate împrejurările, fie că o înfățișa în atmosferă de seară, de ploaie, de soare, de liniște, de forfotă, de transparență sau de opacitate. Pe același drum urmat de Dărăscu merge și arta lui Marius Bunescu (1881—1971). Uneori e asemănătoare fără a se confunda. Bunescu e mai puțin dispus spre zboruri coloristice avîntate. El rămîne artistul observației liniștite a naturii și al concepției de-a construi conștiincios fie că e vorba de peisaj, natură moartă sau portret, peisajul, și în special cel urban. Vremurile noi vor găsi în Bunescu artistul capabil să le consemneze din eforturi și din realizări.

Mai înclinați decît Bunescu să-și însușească spiritul epocii contemporane, să meargă în pas cu vremea, să-i

H. H. Catargi. **Spre tîrg.**

Al. Ciucurencu. **Ana Ipătescu la 1848.**

descifreze frămîntările și realizările, sînt pictorii de generație ceva mai tînără, de altă formație și cu alte modalități de exprimare, cum o vor arăta H. H. Catargi, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba. Policromia lui Catargi (1894—1976), fără strălucire deosebită, prin „frîngerea tonurilor", rezidă în armonii fine, discrete, distinse, sprijinite pe game ce dau în griuri sau în brunuri. Cînd pentru constituirea centrului optic al unui tablou e nevoie de o culoare sau două mai intense, Catargi are grijă să le înconjoare cu game de natură să le sublinieze efectul. Pentru ca o astfel de colorație să fie reînviată, și pentru

Corneliu Baba. **Țărani.**

ca volumele să capete soliditate, sînt introduse, pe alocuri, linii puternice de contur, cu valoare picturală de umbră, dar și pentru accentuare de forme. Cu această manieră de lucru și-a construit peisajele, naturile moarte (în care a excelat) și a compus numeroasele sale tablouri tematice. Întrebuințarea liniilor de conturare, cu funcție de adaus la calorație devine la Alexandru Ciucurencu (1903—1977) sistemul de lucru al tabloului, osatura de susținere a compoziției, în interiorul cărora sînt cuprinse culorile vii, uneori în suprafețe mari, aproape matisseene, cu simț remarcabil de armonie al tonurilor și al ansamblurilor. Pensulația degajată și sigură, reducția tonurilor la un strict necesar, folosirea judicioasă a culorilor și complementarelor, care conferă obiectelor o strălucire ce vine parcă din interiorul lor, definesc arta acestui pictor. Se observă la el, în ultimul timp, o tot mai accentuată simplificare a desenului cvasigeometrizat, folosirea culorilor pe suprafețe întinse, diafanizarea pastei pînă la transparență, cu preferință pentru „verziuri și albăstriuri". Realizările sale s-au impus și iradierea lor se recunoaște la mulți din artiștii contemporani. Arta lui Corneliu Baba (n. 1906) dovedește că mijloacele de exprimare, verificate ca valabile în trecut, pot fi convertite în valori moderne. Mijloacele de execuție ale clasicismului au stat la temelia multor înnoiri (la romantismul de dinainte de Delacroix, în pictura suprarealistă a lui Salvador Dali, în arta metafizică a lui Giorgio de Chirico etc.). Tot așa și la Baba, dacă alegerea modelului, punerea în pagină, tonalitățile, și tușa sînt aducătoare aminte de Velásquez sau Rembrandt, ele au însă o funcție modernă ca tematică și ca expresie împinsă uneori vizibil spre expresionism ca în tablourile cu arlechini, de exemplu, care au influențat o bună parte din arta elevului său Dan Hatmanu (n. 1926). Baba este un virtuos al desenului, un mînuitor de nuanțe distinse, așezate cu rafinament, un psiholog ce pătrunde în adîncul lucrurilor și al sufletului din care au răsărit admirabilele portrete individuale ale oamenilor noștri iluștri : Sadoveanu, Enescu, Lucia Sturdza Bulandra, Arghezi, acel grup al „Oțelari"-lor, precum și tablourile cu ridicat simț de compoziție : „Întoarcerea de la muncă", „Cina", „Țărani", „Odihnă la cîmp" etc. Prin tot ce a realizat, parte înainte, cele mai multe după al doilea război mondial, s-a afirmat ca o personalitate artistică distinct conturată.

*

Pînă la cel de-al doilea război mondial arta a avut în genere un caracter dispersat și individualist în sensul că fiecare din cei care și-au închinat viața artei (formîndu-și un stil potrivit structurii lor) și-a ales subiecte din acele ce puteau atrage atenția, aprecierile și interesul publicului. Tema țărănească, pusă în circulație de Grigorescu și continuată de „semănătorism", a stat cîtăva vreme în atenția publicului, dar după un timp prin abundența ei inflaționistă s-a banalizat, și-a pierdut interesul. Dacă totuși a fost reluată între cele două războaie, artiștii au tratat-o, de astă dată, în chip cu totul realist. Tematica muncitorească pregnantă și combativă în grafica interbelică a fost abor-

Constantin Piliuță. **1907.**

dată și în pictură, e drept rareori și atunci sub aspect pictural și liniștit, fiindcă e mai puțin frecvent.

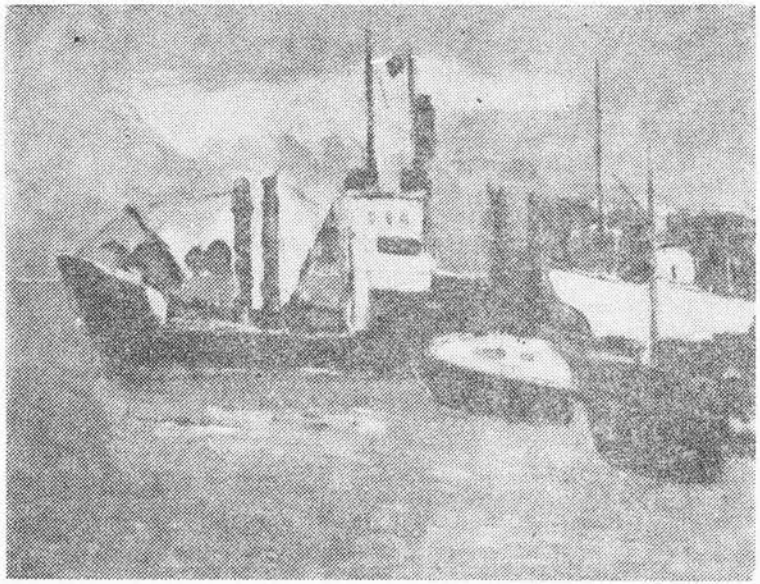
Inaugurîndu-se o eră nouă, la 23 August 1944 și instaurarea regimului de democrație populară, de progres, de realizări în vederea traiului mai bun și mai fericit al oamenilor, arta capătă, la rîndul ei, noi orizonturi, cu noi izvoare de inspirație. Artiștii au acum posibilitatea să se exprime pe deplin în libertate.

Un loc aparte îl dobîndește evocarea istorică. Răscoala țărănească antifeudală de pe dealul Bobîlna, din anul 1437, a fost readusă în conștiința publicului prin lucrările lui Const. Piliuță (n. 1929), a lui Ștefan Szönyi (1913—1968) care a evocat, în alte tablouri, figura de gigantică hotărîre și forță a lui „Gheorghe Doja", conducătorul războiului țărănesc din 1514 împotriva impilatorilor, precum și energica înfățișare a „Ecaterinei Varga", conducătoarea răscoalei moților din 1840—1847. Din revoluția de la 1848 ne-au dat episoade Petre Abrudean (n. 1907), Virgil Almășan (n. 1926), Const. Piliuță, Alex. Ciucurencu cu „Ana Ipătescu la 1848" și tot de el două versiuni din „Primul 1 Mai liber", precum și „Olga Bancic pe eșafod". Răscoalele țărănești din 1907 s-au învrednicit de cele mai numeroase reprezentări. În afară de Gh. Popovici, Ștefan Luchian, Octav Băncilă, Camil Ressu, Șt. Dimitrescu, R. Schweitzer-Cumpănă, au mai tratat subiectul Nicolae Popa (1901—1962), Alex. Ciucurencu, C. Baba, Călin Alupi (n. 1906), Virgil Almășan etc. Greva minerilor de la Lupeni, din 1929, a fost reactualizată în plastică de Brăduț Covaliu (n. 1924), de Gavril Miklóssy (n. 1912) care este și autorul cunoscutului tablou înfățișînd greva de la atelierele Griviția din 1933. Hotărîtor pentru destinele Patriei, momentul de la 23 August 1944 a fost înfățișat de Brăduț Covaliu și de Spiru Chintilă (n. 1921) ș.a.

Șirul luptelor revoluționare pentru înlăturarea umilirilor și asupririlor, încheiate prin actul de la 23 August 1944, cu biruința dreptății, constituie numai o parte din tematica vremii. Principala latură asupra căreia artiștii și-au îndreptat activitatea creatoare se referă la construirea socialismului. Ei au reprezentat de astă dată fruntași în producție, muncitori și muncitoare de toate vîrstele, surprinși la locul de muncă, în clipele de destindere și în viața lor de la sate sau din orașe în activitatea constructivă ce a schimbat peisajul țării împodobindu-l cu frumuseți și măreții, toate ieșite din mîna omului.

Niciodată n-a fost o mai mare efervescență artistică și niciodată artiștii nu s-au bucurat de mai multă solicitudine din partea statului care le-a stimulat diversificarea modalităților de exprimare. Artiștii au simțit și înțeles că în multitudinea tematică ce le stă înainte trebuie să vină fiecare cu nota de noutate personală ca să-și poată afirma vocația și originalitatea.

În raportul dintre național și universal, pictorul și criticul Francisc Șirato susținea că „arta are patrie, fiind națională prin naștere și universală prin efectul ei", iar Octavian Goga a spus-o și mai răspicat: „Am crezut... în specificul național... că nu se intră în universalitate decît



Ion Pacea. **Șantier naval.**

pe poarta ta proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone, ca o completare a principiului de universalitate". Și, adevărul a fost confirmat de Brâncuși, care a intrat în universalitate cu arta sa pornită de la specificul nostru național, de la elementele de artă populară, artistul ajungînd, prin interpretările date, să fie socotit în lume un „sumum", adevăratul fondator al sculpturii moderne. Hemingway, în cartea sa tradusă în franceză cu titlul „Mort dans l'après midi", unde se ocupă de descrierea coridelor, ajunge să afirme într-un loc că luptele de tauri oferă un spectacol așa de măreț că numai Brâncuși l-ar putea reda.

Dacă prin însușirea tematicii muncitorești, sociale și naționale arta zilelor noastre a căpătat caracter de unitate, aceasta presupune, totodată, o diversificare a modalităților de exprimare, inspirate de arta populară, ceea ce înseamnă reducție, simplificare, stilizare a desenului în interiorul căruia culorile circulă în tente, așezate în compoziții, după cerințele formelor esențializate de tradiția artei culte,

de asimilările organice din ariile culturale cu care cultura românească vine în contact. Criticii și istoricii de artă au descoperit elemente de stilistică populară și experiment creator la Petre Abrudean, Brăduț Covaliu, George Ștefănescu (n. 1914), Alex. Țipoia (n. 1914), Vasile Baboie (n. 1914), Pavel Codiță (n. 1916), Ion Pacea (n. 1924), Ștefan Sevastre (n. 1926), Traian Brădean (n. 1927), Ion Sălișteanu (n. 1929), Ion Gheorghiu (n. 1929), Georgeta Năpăruș (n. 1930), Octavian Vișan (n. 1931), Viorel Mărginean (n. 1933), Sabin Bălașa (n. 1932), Nicolae Groza (n. 1943). Numărul lor este cu mult mai mare și nu pot fi amintiți toți. Au fost trecuți cîțiva doar pentru ilustrarea afirmației. În numeroase articole, studii, cărți, cititorul poate găsi pe larg dezbătute probleme privind arta modernă și creatorii ei !

Reperîndu-ne cu atenție, în special la arta populară credem că a crea în spiritul tradițiilor — ca simț al culorii și al mijloacelor de execuție — este poate chiar mai important decît de a aborda subiecte în care își face loc mediul de viață rustică cu specificitate de costum, de interioare și de activitate sau decît transpunerea în opere de artă a omului plasat în obiceiurile, tradițiile și legendele (miturile) sale cum au încercat să-l prezinte Arthur Verona, C. Ressu, Theodorescu-Sion cu continuatorii de astăzi un Marcel Olinescu (n. 1896) cu grafica sa abundentă în subiecte folclorice sau un Eugen Bouşcă (n. 1914), care a dezvoltat decorativ teme ca „Mioriţa", „Nunta Cosînzenii", „Ritmuri străbune", „Lada cu zestre", „Călușarii", „Carul miresii" etc.

Vorbind de tradiții populare ne gîndim implicit și la arta medievală, care nici ea nu constituie o piedică de-a fi convertită în artă modernă.

Și dacă artiști străini, porniți să găsească formule noi de artă originală, s-au folosit în realizările lor de artă medievală cu atît mai mult sînt îndreptățiți artiștii noștri ca în diversitatea stilurilor lor, a idealurilor civice și politice către care se îndreaptă, a caldului patriotism ce-i însuflețește, să se aplece cu venerație asupra comorilor trecutului și să caute formule de-a le converti în opere moderne.

În această direcție criticul și istoricul de artă italian Giulio Carlo Argan vede viitorul artei noastre : ...„Datorită ei (României, n.n.), experiența estetică populară a ajuns la

nivelul marii culturi, prin Brâncuși. Arta de mîine, în întreaga lume, va fi o artă ce se adresează colectivității. Dar colectivitatea, înțeleasă într-o perspectivă istorică, poartă o denumire : popor. Oamenilor de artă le revine menirea de a găsi ce anume poate constitui fertilitatea unui popor. Iar *România care are cea mai însemnată artă populară din lume* (sublinierea noastră) este o țară ce poate juca un rol de primă importanță în evoluția artei de mîine".

ISTORIA GENERALĂ A ARTEI.
ENCICLOPEDII

Alpatov, V. Mihail — *Istoria artei*, București, vol. I, 1962.
Deshairs, Léon — *L'art des origines à nos jours*, vol. I—II, Paris, 1932—1933.
Faure, Elie — *Histoire de l'art*, vol. I—IV, Paris, 1922—1927.
Hamann, Richard — *Geschite der Kunst*, ed. a IX-a, Berlin, f.a.
Hourticq, Louis — *Encyclopedie des beaux-arts*, vol. I A—K, vol. II L—Z, Paris, 1925.
Lanaigne, Jaques — *La grande histoire de la peinture*, vol. 1—6, Geneva, 1973—1976.
Oprescu, G. — *Manual de Istoria artei*, vol. I—IX, București, 1943—1946.
Wölfflin, Heinrich — *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968.
* * * — *Istoria ilustrată a picturii* (1 000 reproduceri în culori) București, 1973.

ESTETICĂ

Berger, René — *Descoperirea picturii*, vol. I—III, București, 1975.
Challaye, Félicien — *Esthétique*, Paris, 1929.
Gombrich, E.H. — *Artă și iluzie*, București, 1973.
Hegel, Georg Wilhelm Friederich — *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, 1966.
Lutzeler, Heinrich — *Führer zur Kunst*, Freiburg, 1941.
Minguet, Philippe J. — *Estetica rococoului*, București, 1973.
Paul, I. Radu — *Viața estetică. Frumosul*, vol. I, Cluj, 1937.
Paulhan, Fr. — *L'esthétique du paysage*, Paris, 1931.

Taine, H. — *Philosophie de l'art*, vol. I, II, Paris, f.a.
* * * — *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972.

PSIHOLOGIE-ȘTIINȚĂ

Davidescu, Grigore — *Cum vedem*, București, 1966.
Delacroix, Henri — *Psychologie de l'art*, Paris, 1927.
Dumas, Georges — *Traité de psychologie*, tome II, Paris, 1924.
Fischhein, E. — *Cum cunoaștem lumea*, București, 1958.
Hirth, Georges — *Physiologie de l'art*, Paris, 1892.
Pârvu, N. — *Studii de psihologia artei*, București, 1967.
Roșca Alexandru — *Tratat de psihologie experimentală*, București 1963.
Roustan, D. — *Psychologie*, ed. a X-a, Paris, 1926.
Teodoru, Horia — *Perspectiva*, vol. I, București, 1957.

TEHNICĂ
(Desen, Pictură, Sculptură, Gravură, Arta decorativă și aplicată).

Baraschi, Constantin — *Tratat de sculptură*, vol. I, București, 1962.
Bayard, Emile — *Le style moderne*, Paris, f.a.
Bazin, Germain — *Le monde de la sculpture des origines à nos jours*, Paris, 1968.
Bersier, Jean. *La gravure. Le Procédes. L'histoire*, Paris, 1963.
Blanc, M. Charles — *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1882.
Blanchot, I.L. — *Les etapes de la peinture. Technique et tendances*, Paris, 1927.
Bollenbach. C. D. Günter — *Desenul. Pe scurt despre tehnici*, București, 1964.
Brândză, Em. M. — *Școala pictorului*, București, 1931.
Carp, Gh. — *Desenul ca mijloc de exprimare*, Constanța, 1937.
Delaborde, Henri — *La gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et son histoire*, Paris, f.a.
Goncearov, Andrei — *Arta graficii*, București, 1963.
Graur, Neaga — *Stilurile în arta decorativă*, București, 1970.
Guerlin, Henri — *L'art enseigné par les maître. La couleur*, Paris, f.a.
Leroy, Paul — *Traité de la peinture*, Paris, 1947.

Morant, Henry de — *Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours*, Paris, 1970.
Nanu, Adina — *Pe scurt despre sculptură*, București, 1966.
Pavelescu, N. Ioan — *Tratat de pictură pentru elevi și amatori*, Craiova. f.a.
Vitry, Paul — *La sculpture française clasique. De Jean Goujon à Rodin*, Paris, 1934.
Zanini, Walter — *Tendințele sculpturii moderne*, București, 1977.
* * * — *Manual de desen și pictură pentru pictorii amatori*, București, 1964.

CURENTE, DIRECȚII DE ARTĂ

Argan, Giulio Carol — *De la Bramante la Canova*, București, 1974.
Bérence, Fred — *Renașterea italiană*, vol. I—II, București, 1969.
Bréhier, Louis — *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928.
Bréhier, Louis — *L'homme dans la sculpture romane*, Paris, 1907.
Brion, Marcel — *Arta abstractă*, București, 1972.
Cassou, Jean — *Panorama artelor plastice contemporane*, București, 1971.
Cocteau, Jean — *Picasso*, Paris, 1923.
Cogniat, Raymond — *Le siècle des impressionnistes*, Paris, f.a.
Cirilot, Juan Eduardo — *Pictura contemporană*, București, 1969.
Dasnoy, Albert — *Exégése de la peinture naive*, Bruxelles, 1970.
Delvoye, Charles — *Arta bizantină*, vol. I—II, București, 1976.
Diel, Charles — *La peinture byzantine*, Paris, 1933.
Dorival, Bernard — *Les peintres du vingtième siècle*, tom. I—II, Paris, 1957.
Ducati, Pericle — *La sculptura greca. L'arcaismo*, Firenze, 1935.
Ducati, Pericle — *La sculptura greca. I tempi aurei*, vol. I, II, Firenze, 1933—1934.
Duret, Théodore — *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris, 1939.
Escholier, Raymond — *Henri Matisse*, Paris, 1937.
Fels, Florent — *Van Gogh*, Paris, 1924.
Flutre, F. — *Le romantisme*, Paris, 1926.
Francastel, Galienne — *Portretul. 50 de secole de umanism în pictură*, București, 1973.
Gallego, Julien — *La peinture baroque et l'art de cour*, vol. 9, din „*La grande histoire de la peinture*", Geneva, 1975.

Grenier, Jean — *Eseuri asupra picturii contemporane*, Bucureşti, 1972.
Grigorescu, Dan — *Cubismul*, Bucureşti, 1972.
Guerlin, Henri — *L'art enseigné par les maîtres. Le paysage*, Paris, f.a.
Lhote, André — *Traité du paysage*, Paris, 1939.
Müller, Joseph-Emile — *Pictura modernă*, III, *De la expresionişti la suprarealişti. Pictură naivă*, Bucureşti, 1968.
Ors, Eugenio d' — *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, Bucureşti, 1971.
Oţetea, Andrei — *Renaşterea*, Bucureşti, 1964.
Pavel, Amelia — *Expresionismul şi premisele sale*, Bucureşi, 1978.
Ragon, Michel — *Expression et non-figuration*, Paris, 1951.
Ragon, Michel — *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, 1956.
Ragon, Michel — *Naissance d'un art nouveau*, Paris, 1963.
Raynal, Maurice — *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, 1927.
Rey, Robert — *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, 1941.
Seuphor, Michel — *L'art abstrait ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, 1949.
Vasari, Giorgio — *Viţile celor mai de seamă pictori, sculptori, arhitecţi*, vol. I—II, Bucureşti, 1962.
Vianu, Elena — *Delacroix*, Bucureşti, 1960.
* * * — *L'Art Roman*, Paris, 1927.

DESPRE ARTA ROMÂNEASCĂ

Bogdan, Radu — *Ion Andreescu*, Bucureşti, 1962.
Bogdan, Radu — *Theodor Aman*, Bucureşti, 1955.
Cioflec, Virgil — *Grigorescu*, Bucureşti, 1925.
Comarnescu, Petru — *Luchian*, Bucureşti, 1960.
Comarnescu, Petru — *N. N. Tonitza*, Bucureşti, 1962.
Crăciun, Eugen — *Gheorghe Petraşcu*, Bucureşti, 1956.
Drăguţ, V.; Florea, Vasile; Grigorescu, Dan; Mihalache, M.; — *Pictura românească în imagini*, ed. a II-a, Bucureşti, 1976.
Epure, Maria, — *Octav Băncilă*, Bucureşti, 1956.
Grigorescu, Dan — *Trei pictori de la 1848*, Bucureşti, 1967.
Horşia, Horia — *Francisc Şirato*, Bucureşti, 1964.
Nicolescu, Corina — *Arta veche românească*, Bucureşti, 1965.
Oprescu Gh., — *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1937.
Oprescu, Gh. — *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1942.
Paradaiser, Claudei — *Pictori ieşeni*, Bucureşti, 1972.
Pohonţu, Eugen — *Începuturile vieţii artistice moderne în Moldova*, Bucureşti, 1967.
Sorban, Raul — *Theodor Pallady*, Bucureşti, 1968.
Teodoru, Rada — *Camil Ressu*, Bucureşti, 1962.
Tonitza, N.N. — *Scrieri despre artă*, 1963.
Vătăşianu, Virgil — *Istoria artei feudale în ţările române*, vol. I, Bucureşti, 1959.
Vlahuţă, Alex. — *Pictorul N. I. Grigorescu*, Bucureşti, 1968.
* * * — *Grafica militantă românească*, Bucureşti, 1963.

INDICE

DE PERSOANE ŞI DE OPERE *

A

Abrudean, Petre 267, 269
Adam (personaj biblic) 120, 131
Adam şi Eva după izgonirea din rai (Jacopo della Quercia) 131
Adler, Iosif de 244
Afrodita (zeiţă) 119, 120, 175, 177, 179
Afrodita din Cnidos (Praxitele) 120, 277
Alberti, Léon Battista degli 31
Album de artă naţională românească (Ion Ştefureac) 237
Aleea de la Mangalia v. *Plopii (Aleea) de la Mangalia.*
Alergătorii (Robert Delaunay) 217—218
Alexandru cel Bun 180, 182
Alix, Gabriel 172
Allegri, Antonio v. *Corregio*
Almăşan, Virgil 267
Altini, Eustratie 243
Alupi, Călin 267
Aman, Theodor 124, 149, 245, 246, 247
Amurgul (Michel Georges) 76
Ana Ipătescu la 1848 (Alexandru Ciucurencu) 263, 267
Andrássy, Zoltán 256
Andreescu, Ion 16, 52, 251, 252
Andromeda (personaj mitologic) 121
Anestin, Ion 256
Angelico, Fra Giovanni (Fra Beate) *(Giovanni da Fiesole)* 187, 189
Anotimpul verii (Jackson Pollock) 232
Anton (sfînt creştin) 221, 222

* Întocmit de ION D. LECCA.

Antonescu, Petre 237
Anubis (zeu) 27, 111
Apolo (*Apollo*) (zeu) 64, 65
Apoteoza lui Homer (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 114
Apoteoză (Arthur Verona) 255
Apoxiomene (atlet grec) (Lisip) 57
Apus de soare (pictură daneză ; Muzeul Simu) 49
Aragon, Louis 226
Archipenko, Alexander 218
Argan, Giulio Carlo 269
Ariadna (fiica regelui Minos din Creta) 175
Aristotel (Stagiritul) 21
Arp, Hans 225, 231
Arta populară aplicată (Ion Ștefureac) 238
Artachino, Constantin 248, 254
Asachi, Gheorghe 146, 244, 245
Asediul Constantinopolului (pictură bisericească) 241
Atacul de la Smîrdan (Nicolae Grigorescu) 124, 246
Atala (personaj literar) 196
Atala la mormînt (Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson) 196
Atena (*Pallas Athena*) (zeiță) 28, 64, 76
August (*Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus*) (împărat roman) 160
Aurora (zeiță) 76
Aurora (Michelangelo) 76

B

Baba, Corneliu 263, 264, 265, 267
Baboe, Vasile 260
Bacanală (Nicolas Poussin) 125
Bah-Lümand I. 147
Baie turcă (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 198
Balla, Giacomo 219
Balomir, Ion 243, 245
Balosin, Ștefan 237
Bamboccio v. *Laer, Pieter van.*
Bamboche v. *Laer, Pieter van.*
Banchetul unui rege din orașul Ur (mozaic sumerian) 27, 28
Bancic, Olga 267
Barabas, Miclos 243
Barbarelli v. *Giorgione*

Barca lui Dante (Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix) 198
Bardasare (*Panaiteanu*), Emanuel 248
B'Arg (*Ion Bărbulescu*) 256
Barye, Antoine-Louis 113
Báthory, Andrei 246
Bauchant, Auguste-André 172
Baudelaire, Charles 59, 117, 122
Bazille, Frédéric 201
Băeșu, Aurel 52
Bălașa, Sabin 269
Bălțatu, Adam 52
Băncilă, Octav 51, 267
Bărbulescu, Ion v. *B'Arg.*
Bătălia de la Călugăreni (Carol Wallenstein) 246
Bătălie v. *Compoziție nr. IV. Bătălie*
Belu, Gheorghe 294
Berger, René 17
Berghe, Fritz van den 223
Bernini, Giovanni Lorenzo 190, 191, 221
Bertin, Louis-François (zis *Bertin „Vîrstnicul"*) 115, 116—117
Bertin „Vîrstnicul" (*l'Aîné*) (Jean-Auguste Dominique Ingres) 115, 116—117
Birjari în piață (Jean Al. Steriadi) 261
Blanc, Charles 97
Boccioni, Umberto 219
Bombois, Camille 172
Bondone, Ambrogio di v. *Giotto*
Bonheur, Rosa 113
Boogie-Woogie (Piet Mondrian) 235
Bosch, Heronim 71, 221
Botticelli, Sandro (*Alessandre di Mariano Filipepi*) 57, 189
Boucher, François 157, 192
Bouchet, Michel 243
Bouşcă, Eugen 269
Bovary (*Madame ~*) (personaj literar) 122
Braque, Georges 157, 211, 213, 214, 215, 216
Brauner, Victor 231, 257
Brădean, Traian 269
Brâncuși, Constantin 14, 72, 91, 220, 232, 238, 268, 270
Breton, André 226, 228, 229
Breughel v. *Brueghel cel Bătrîn*

Brîncoveanu, Constantin 240
Brueghel *(Bruegel, Breughel)* cel Bătrîn, Pieter 38, 39, 55, 189
Brunelleschi *(Brunellesco)*, Filippo 187
Bruni, Fiodor Antonovici 107
Bunescu, Marius 262
Buonarroti v. *Michelangelo*
Byron, George Gordon, lord 196

C

Caillebotte, Gustave 204
Calder, Alexander 220
Caliari Paolo v. *Veronese.*
Cancanul (Georges Seurat) 208, 209
Capriciu (ciclu de gravuri) (Francisco Goya) 222
Capul Afroditei (Scopas) 175
Car cu boi (Nicolae Grigorescu) 250
Caravaggio *(Michelangelo Merisi (Merisio))* 82, 189
Carnaval (M. Dalmonte) 231
Carol al IV-lea (rege al Spaniei) 103
Carol al IV-lea cu familia (Francisco Goya) 103
Carpeaux, Jean-Baptiste 122
Carracci, Agostino 190
Carracci, Annibale 190
Carrière, Eugéne 82
Carrucci, Jacopo v. *Pontormo*
Carul miresii (Eugen Bouşcă) 269
Casa Moruzzi (Jean Al. Steriadi) 261
Catargi, Henri H. 106, 262, 263
Catedrală (Jackson Pollock) 232
Cavalcada sfintei Cruci (frescă la m-rea Pătrăuţ) 240
Cavalerul, moartea şi diavolul (Albrecht Dürer) 148, 221
Căluşarii (Eugen Bouşcă) 269
Căpiţe de fîn (Claude Monet) 205
Cellini, Benvenuto 166
Cézanne, Paul 16, 89, 90, 97, 109, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214
Chagall, Marc 157, 229, 230, 231
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 99, 106, 140
Chateaubriand, François-René 196
Chevreul, Michel-Eugène 50, 208

Chintilă, Spiru 267
Chirico, Georgio de 231, 265
Chivuţe în Piaţa Mare (Jean Al. Steriadi) 261
Chladek, Anton 245, 249
Cimabué, Giovanni *(Cenni di Pepo)* 186
Cina (Corneliu Baba) 265
Cina cea de taină (Leonardo da Vinci) 62
Ciortan, Statie 237
Circul (Georges Seurat) 208, 209
Ciucurencu, Alexandru 106, 263, 264, 267
Ciumaţii din Jaffa (Antoine Gros) 197
Clouet, François 100, 102
Coadă la pîine (Nicolae N. Tonitza) 256
Coborîrea de pe cruce (Peter Paul Rubens) 24
Cock (căpitan olandez) 118
Codiţă, Pavel 269
Colosul din Rodos (Chares) 180
Compoziţie nr. IV. Bătălie (Wassily Kandinsky) 233
Compoziţii (Paul Klee) 231
Concert cîmpenesc (Giorgione de Castelfranco) 122
Constable, John 199
Constantin cel Mare 183, 241
Constantinos 243
Convoi de prizonieri (Nicolae N. Tonitza) 256
Copil dormind (I. Bah-Lümand) 147
Cornescu 257
Cornu, Sébastien 249
Corot, Jean-Baptiste-Camille 108, 110
Corregio *(Antonio Allegri)* 189
Cosînzeana v. *Ileana Cosînzeana*
Cosaşi odihnindu-se (Camil Ressu) 258
Coşbuc, George 238
Courbet, Gustave 108, 109, 200, 249
Covaliu, Brăduţ 267, 269
Cristea, Nicolae 256
Cupidon (zeu) 121
Cuyp, Albert 113

D

Dali, Salvador 229, 231, 265
Dalou, Aimé-Jules 77
Dalmonte, M. 231, 232
Dans (Jean-Baptiste Carpeaux) 122
Dante, Alighieri 114, 196, 198
Daubigny, Claude François 204
Daumier, Honoré 146, 222, 225
David (personaj biblic) 241
David, Louis 124, 192, 194, 195
Dărăscu, Nicolae 258, 261
Degas, Edgar 92
Dejun pe iarbă (Edouard Manet) 122, 200
Delacroix, Ferdinand-Victor-Eugène 50, 52, 75, 76, 96, 100, 103, 197, 198, 200, 265
Delacroix, Henry 127
Delaunay, Robert 216, 217, 218, 219
Demetrescu-Mirea, George v. *Mirea, George*
Derain, André 211, 212, 213
Descartes, René 22
Desen (Paul Cézanne) 89
Desen (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 88
Desen (Henri Matisse) 91
Deşteptarea României (Gheorghe Tattarescu) 77
Dezastrele războiului (ciclu de gravuri) (Francisco Goya) 222
Diaz de la Peña, Narcisse-Virgile 249
Dimitrescu, Ştefan 256, 257, 259, 260, 261, 267
Dinamismul căţeluşului în lesă (Giacomo Balla) 219
Diogene spărgînd cupa la vederea tînărului care bea apă la izvor în pumni (Ilia Efimovici Repin) 107
Dionisos (zeu) 176, 177
Discobolul (Miron) 169
Dohian, Vasile 256
Don Francisco v. *Francisco, Don ~*
Don Quijotte de la Mancha 146
Don Quijotte şi Sancho Panza (Honoré Daumier) 146
Donatello (*Donato di Niccolo di Betto Bardi*, zis ~) 130, 135, 187
Dongen, Kees van 212, 213
Doriforul (Policlet cel Tînăr) 57
Douanier, Le ~ v. *Rousseau, Henri* („Vameşul")

Dragoş, Aurel 256
Drum cu chiparoşi (Vincent Villem van Gogh) 210, 211
Drum lung (Arthur Verona) 255
Duchamp, Marcel 219, 220, 225, 226
Dufy, Raoul 157, 211
Dumesnil de Latour, v. Duménil v. *Latour, Georges de*
Duminică de vară la Grande Jatte (Georges Seurat) 207, 208, 209
Dürer, Albrecht 57, 114, 144, 148, 221
Dyck, Anton van 53, 114, 115

E

Ebbinghaus, Hermann 47
Ecaterina Varga (Ştefan Szönyi) 266
El Greco v. *Greco, el ~*
Elasticitate (Umberto Boccioni) 219
Elena (personaj mitologic) 194
Elisabeta de Austria (regină a Franţei) 100—101, 102
Elisabeta de Austria, (François Clouet) 102
Éluard, Paul 226
Eminescu, Mihail 114, 249
Enescu, George 238, 265
Ensor, James 222
Eondekoeter v. *Hondecoeter*
Epictet 174
Ernst, Marx 225, 231
Esau (personaj biblic) 134, 135
Eu şi satul meu (Marc Chagall) 229, 230
Europa (zeiţă) 121
Eva (personaj biblic) 120, 131
Execuţia (Octav Băncilă) 255
Execuţia prin împuşcare din 3 mai 1808 (Francisco Goya) 83—84
Extazul sfintei Tereza (Giovanni Lorenzo Bernini) 191

F

Fabriano, Gentile da 187
Faguet, Émile 20
Faţada catedralei din Rouen (Claude Monet) 205
Fără teamă (Alberto Magnelli) 234
Fechner, Gustav Theodor 56

Femei la cimitir (Nicolae N. Tonitza) 256
Ferdinand (prinț al Asturiilor) 104
Ferestre (serie de tablouri) (Robert Delaunay) 218
Fidias 28, 135, 136, 174, 175, 179, 180, 182
Figură (relief meplat) (Donatello) 130
Fîntîna (Marcel Duchamp) 226
Flaubert, Gustave 122
Floarea-soarelui (Vincent van Gogh) 97
Flori (Octav Băncilă) 51
Florian 15
Fontené, Robert 235
Fra Angelico v. *Angelico*
Fragonard, Jean-Honoré 192
Francisc (sfînt creștin) 186
Francisco, Don ~ (infante al Spaniei) 104
Frans 44
Fresnaye, Roger de v. *La Fresnaye*
Freud, Sigmund 227, 228
Friesz, Othon 212
Frineea (curtezană greacă) 119, 120, 179
Fuga din Egipt (frescă la m-rea Sucevița) 242
Fugă (Frank Kupka) 231
Fugă în roșu și albastru (Frank Kupka) 231
Fyt, Jan 112

G

Gabrielescu, (arhitect) 237
Gauguin, Paul 51, 173, 211, 212
Gautier, Théophile 69
Gavallini, Pietro 186
Gentile da Fabriano v. *Fabriano, Gentile da*
George Enescu (Corneliu Baba) 265
Georges, Michel 108—109
Géricault, Jean-Lous-André-Théodore 71, 113, 197
Gheorghiu, Ion 269
Ghiață, Dumitru 238, 239
Ghiberti, Lorenzo 19, 133, 135, 187
Ghil, René 69
Giacometti, Alberto 58, 231

Gioconda (Mona Lisa) (Leonardo da Vinci) 23, 39, 100, 101—102, 120, 226
Gion, Mihai 256
Giorgione (Giorgio (Zorgo) da Castelfranco, zis *Barbarelli*) 122
Giotto (Ambrogio di Bondone) 186, 187
Girafa în flăcări (Salvador Dali) 229
Girodet de Roucy Trioson, Anne-Louis 196, 197
Ginditorul (Auguste Rodin) 87
Gladiator murind (statuie greacă) 182
Gleyre, Marc-Gabriel-Charles 201
Goethe, Johann Wolfgang 196
Goga, Octavian 267
Goncearov, Andrei 150
Gogh, Vincent Villem van 52, 97, 98, 209, 210, 211, 219, 222
Goya y Lucientes, Francisco José de 83, 99, 103, 150, 157, 222
Goyen, Jan Josefoz van 107
Grant, Nicolae 254
Greco, el ~ (*Domenikos Theotokopulos*, zis ~) 67, 98, 189
Grevin, Alfred 136
Grevistul (Octav Băncilă) 255
Grigorescu, Dan 14
Grigorescu, Lucian 261
Grigorescu, Nicolae 16, 50, 52, 53, 95, 124, 238, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255
Gris, Juan 216
Gros, Antoine-Jean, baron 197
Groza, Nicolae 269
Grunewald, Mattias 222
Grupul Laocoon (Agesandros, Polydoros și Achenodoros, sec. I i.e.n.) 181, 182, 194
Guernica (Pablo Ruiz y Picasso) 225
Guillaumin, Jean-Baptiste-Armand 201, 202
Gutenberg, Johann 7

H

Hals, Frans 98, 118
Hamali în portul Brăila (Jean Al. Steriadi) 261
Han, Oscar 260
Hartung, Hans 40, 233

Hatmanu, Dan 265
Helios (zeu) 112, 180
Helmholtz, Hermann 44, 47, 208
Helst, Bartholomeus van den 118
Hemingway, Ernest 24, 268
Henry, Charles 208
Henţia, Sava 248
Hering, Ewald 44, 48
Hermes (zeu) 177, 179, 180
Hermes din Olimpia (Hermes cu Dionisos copil în braţe) (Praxitele) 177
Hermes în repaos (Lisip) 179, 180
Hobbema, Meindert 33, 107
Hoffmann, K. F. 244
Homer 114
Hondecoeter *(Eondekoeter)*, Melchior de 118
Hönig 244
Hora de la Aninoasa (Theodor Aman) 124
Hora Unirii de la Craiova (Theodor Aman) 124
Horaţiu *(Quintus Horatius Flaccus)* 152
Horus (zeu) 27, 29
Hristos v. *Iisus Hristos*
Hristos pe cruce (Heronim Bosch) 222
Hristos mort (Andrea Mantegna) 36, 38
Hugo, Victor 20, 196, 197, 198
Huyghe, René 173

I

Iacob (personaj biblic) 134, 135
Iacob şi Esau (relief perspectival în bronz) (Lorenzo Ghiberti) 133, 135
Iancu, Marcel 257
Iarna (Vînători pe zăpadă) (Lorenzo Ghiberti) 134, 135
Iarna la Barbizon (Ion Andreescu) 251
Ieronim (sfînt creştin) 148
Ieşirea companiei căpitanului Cock v. *Rondul de noapte*
Iisus Hristos 30, 36, 38, 73, 82, 83, 112, 184, 222, 242
Ileana Cosînzeana 269
Impresie. Răsărit de soare (Claude Monet) 208
Improvizaţie nr. 30. Tunuri (Wassily Kandinsky) 232

Improvizaţii (Paul Klee) 231
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 88, 90, 94, 115, 116, 125, 198
Inocenţiu al X-lea (papă) 68
Intrarea lui Iisus în Bruxelles (James Ensor) 222
Intriga (James Ensor) 222
Ion cel Nou (sfînt creştin) 241
Iosif de Adler v. *Adler*
Ipătescu, Ana 263, 267
Iscovescu, Barbu 246
Iser, Iosif 255, 257, 261
Iulia (fiica împăratului Titus) 160

Î

Împărţirea stindardelor (Louis David) 192
În zi de grevă (Octav Băncilă) 255
Înainte de 1907 (Octav Băncilă) 255
Înălţarea (Rafael) (121)
Începutul lumii (Constantin Brâncuşi) 232
Înfrăţirea popoarelor (Aimé-Jules Dalou) 77
Înmormîntarea (Octav Băncilă) 255
Înmormîntarea ţăranilor (Arthur Verona) 255
Întîlnirea lui Eliazar cu Rebeca (Nicolas Poussin) 125
Întoarcerea fiului risipitor (frescă la m-rea Humor) 242
Întoarcerea de la muncă (Corneliu Baba) 37, 38—39

J

Jacopo della Quercia 131, 187
Jiquidi, Aurel 256
Jochei (Henri de Toulouse-Lautrec) 37, 38—39
Jonkind, Johann Barthold 139
Jordaens, Jacob 53, 67, 157
Judecata de apoi (pictură bisericească din Transilvania) 241
Judecata de apoi (frescă la m-rea Voroneţ) 240
Judecata de apoi (Michel Georges) 190
Judecata lui Solomon (Nicolas Poussin) 125
Jupiter (zeu) 121
Jurămîntul din Sala Jeu de Paume (Louis David) 192
Jurămîntul Horaţilor (Louis David) 194
Jurnal de călătorie (Carol Wallenstein) 246
Justiţia şi răzbunarea divină urmărind crima (Pierre-Paul Prud'hon) 198

K

Kandinsky, Wassily 69, 223, 232, 233, 235
Kant, Immanuel 22
Kazar, Vasile 256
Kennedy, John 227
Kirchner, Ernst 223
Klee, Paul 5, 69, 223, 231, 233, 235
Kokoschka, Oscar 223
Kupka, Frank 231, 235

L

La Fontaine, Jean de 114
La Fresnaye, Roger de 218
La tîrgul cu cereale (Dumitru Ghiață) 239
La Tour, Georges de (zis *Duménil Dumesnil* de ~) 82, 83
Lada cu zestre (Eugen Bouşcă) 269
Laer *(Bamboccio, Bamboche)*, Pieter van 70
Laocoon (personaj mitologic) 181, 182, 184
Laocoon v. *Grupul Laocoon*
Lapaty, Mihail 246
Lassaigne, Jacques 233
Latour v. *Quentin de Latour, Maurice*
Lautrec v. *Toulouse-Lautrec, Henri de*
Lăpuşneanu, Alexandru 247
Le Brun *(Lebrun)*, Charles 157, 194
Le sacre de Napoléon I-er (Louis David) 124
Lecca, Constantin 245, 246
Lecţia de anatomie a profesorului Tulp (Rembrandt) 117, 124
Léger, Fernand 11, 216
Lemeni, Gheorghe 244
Leonardo da Vinci 23, 32, 39, 57, 62, 73, 100, 101, 120—121, 187, 221
Lhote, André 218
Libertatea călăuzind poporul (Eugéne Delacroix) 75, 76, 197
Lie (sfînt creştin) 241
Liotard, Jean-Étienne 243
Lisip *(Lysippos)* 29, 57, 179, 180, 182
Livaditti, Niccolo 245
Löffler, Mauriciu 244
Loghi, Kimon 16, 254

Logofătul, Petrache 243
Lorrain, Claude 107, 108
Luchian, Ştefan 16, 52, 53, 95, 106, 248, 252, 254, 255, 260, 267
Lucia Sturdza-Bulandra (Corneliu Baba) 265
Ludovic al XV-lea 162
Ludovic al XVI-lea 104
Lupta de la Rahova (Nicolae Grigorescu) 246
Lurçat, Jean 157
Lysippos v. *Lisip*

M

Macke, August 223
Magnelli, Alberto 234, 235
Maica Domnului v. *Maria*
Maillol, Aristide 122
Mallarmé, Stéphane 205
Manejul porcilor (Robert Delaunay) 218
Manet, Edouard 122, 200, 201, 203, 249
Mantegna, Andrea 32, 36, 37, 189
Mantu, Nicolae 255
Marc, Franz 228
Maria *(Maica Domnului)* 184, 241
Marinetti, Filippo Tommaso 219
Marquet, Albert 16, 212
Marseillaise v. *Plecarea*
Masacrul din Chios (Eugéne Delacroix) 197, 199
Masson, André 231, 233
Mathieu, Georges 233
Matisse, Henri 16, 42, 51, 90, 91, 95, 211, 212 213
Matta, Giovanni 231
Mavrocordat, Constantin 243
Maxenţiu *(Maxentius)* (împărat roman) 241
Maxwell, James Clerc 208
Maxy, Max Hermann 257
Mazzola, Francesco v. *Parmigianino*
Mazzini, Giuseppe 245
Mărculescu, Aurel 256
Mărgineanu, Viorel 269
Melancolie (Albrecht Dürer) 148
Menadă (Scopas) 175, 176

Mengs, Rafael 194
Merisi (Merisio), Michelangelo v. *Caravaggio*
Michelangelo *(Michelangelo Buonarroti)* 24, 42, 57, 76, 120, 135, 182, 187, 190, 194, 221
Mignard, Nicolas *(Mignard d'Avignon)* 157
Mihai Sadoveanu (Corneliu Baba) 265
Mihai scăpind stindardul (Nicolae Grigorescu) 246
Mihai Viteazul 246
Mihai Viteazul (Mihail Lapaty) 246
Mihai Viteazul intrînd în Alba-Iulia (Constantin Lecca) 246
Mihail (sfînt creştin) 241
Miklóssy, Gavril 267
Millet, Jean-François 249
Miorița (Eugen Bouşcă) 269
Mircescu, Gore 15
Mirea, Dimitrie 254
Mirea-Demetrescu, George 246, 248
Miró, Joan 231, 232, 233
Miron (sculptor grec) 169
Moartea Lăpuşneanului (Theodor Aman) 247
Moartea lui Mihai Viteazul (Constantin Lecca) 246
Moise (personaj biblic) 24
Moise (Michelangelo) 24
Molière, Jean-Baptiste-Poquelin 114
Mona Lisa v. *Gioconda (Mona Lisa)*
Mondoville 39, 243
Mondrian, Piet *(Pieter Cornelis Mondrian)* 231—232, 234, 235
Monet, Claude 109, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 261
Monte, Claude 68
Monument închinat distrugerii Rotterdamului de către naziști (statuie expresionistă) (Ossip Zadkin) 224
Morisot, Berthe-Marie-Pauline *(Mme Eugène Manet)* 200, 201, 202, 203
Morții de la Cașin (Ștefan Dimitrescu) 256
Müller, Johann 244
Munch, Edvard 222
Muncitorul (Octav Băncilă) 255
Muncitorul și țăranul (Octav Băncilă) 255
Murnu, Ary 255
Musceleanu, Ion 261
Mutu v. *Pîrvulescu, Pîrvu*

N

Napoleon I 124, 222
Naşterea dorinţelor lichide (Salvador Dali) 229
Naşterea (Dumesnil de La Tour) 82, 83
Naşterea lui Iisus (frescă la m-rea Voroneț) 242
Natură moartă (Octav Băncilă) 51
Natură moartă caligrafiată (Mark Tobey) 233
Năpăruş, Georgeta 269
Năstăsescu, Gheorghe 245
Nefertiti (soția faraonului Amenhotep al IV-lea), 136
Negulici, Ion D. 245, 246
Neptun (zeu) 112
Nestor (sfînt creştin) 241
Newton, Sir Isaac 42, 44
Nicolae (sfînt creştin) 240
Nicolae Polcovnicul v. *Polcovnicul*
Nietzsche, Friedrich 190
Noaptea (Michelangelo) 76
Nocturnă (Frank Kupka) 231
Nodle, Emil 223
Noe (personaj biblic) 112
Nopţile aldobrandine (frescă pompeiană, azi în muzeul Vaticanului) 28, 29
Nud coborînd scara (Marcel Duchamp) 220
Nunta din Cana (Paolo Veronese) 30, 125
Nunta Cosînzenei (Eugen Bouşcă) 269
Nuntă țărănească (Arthur Verona) 255

O

Odaliscă (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 198
Odihnă la cîmp (Corneliu Baba) 265
Ofelia înecată (Charles-Antoine Perrault) 197
Olga Bancic pe eşafod (Alexandru Ciucurencu) 267
Olinescu, Marcel 269
Omagiu negrului american (James Rosenquist) 227
Omfala (personaj mitologic) 121
1907 (Octav Băncilă) 255
1907 (Constantin Piliuță) 266
Orcagna *(Andrea de Cione,* zis *l' ~)* 187

Orozco, José Clemente 9
Ors, Eugeniu d' 190
Oţelar (Corneliu Baba) 265
Ovidiu *(Publius Ovidius Naso)* 20

P

Pacea, Ion 268, 269
Pallady, Theodor 253, 257
Pallas Athena v. *Atena*
Panaiteanu v. *Bardasare, Emanuel*
Panaiteanu, Gheorghe 146, 245, 246
Panateneea (friză în basorelieful lui Fidias) 28
Pangratti, Emil 237
Paradisul (Tintoretto ; Palatul Dogilor) 63
Paris (zeu) 194
Paris şi Elena (Louis David) 194
Parmigianino *(Francesco Mazzola,* zis *il* ~) 189
Partenon (templu din sec. 5 î.e.n.) 61
Partidă de polo (miniatură persană din sec. XII) 30, 31
Pastel (Hans Hartung) 40
Patinir *(Patenier, Patinier),* Joachim 55
Pax (Octav Băncilă) 255
Pădure de măslini (Vincent van Gogh) 222
Păstorii din Arcadia (Nicolas Poussin) 125
Peisaj animat (Fernand Léger) 216
Peisaj. Horta de Ebro (Pablo Picasso) 214
Peisaj din Mangalia (Jean Al. Steriadi) 261
Peisaj din Reşiţa (Jean Al. Steriadi) 261
Peisaj romantic (Wassilly Kandinsky) 232
Perechea (André Masson) 233
Perseu (zeu) 121
Perrault, Charles-Antoine 197
Permeke, Constant 223
Petrache Logofătul v. *Logofătul, Petrache*
Petraşcu, Gheorghe 16, 53, 106, 252, 254
Petrescu, Costin 27
Philippide, Alexandru 67
Phoebus, Alexandru 256, 257
Piano (Frank Kupka) 231
Picabia, Francis 225, 231

Picasso, Pablo *(Pablo Ruiz y* ~) 157, 213, 214, 215, 216, 225
Piliuţă, Constantin 266, 267
Pirithos (rege lapit) 64, 65
Pisano, Giovanni 186
Pisano, Nicola 186
Pissarro, Camille 68, 109, 200, 201, 203, 206, 207, 209, 261
Piinea cea de toate zilele (Octav Băncilă) 255
Pîrvulescu, Pîrvu (zis *Mutu*) 242
Platon 22
Plecarea (Marseillaise) (François Rude) 132, 197
Plopii (Claude Monet) 205
Plopii (Aleea) de la Middelharnis (Hobbema Meindert) 32, 33
Pluta meduzei (Théodore Géricault) 71, 197
Pohonţu, Eugen 14
Polcovnicul, Nicolae 243
Poliacoff 233
Policlet cel Tînăr 57
Pollock, Jackson 232
Pompon, François 113
Pontormo *(Jacopo Carrucci,* zis il ~) 189
Pop, Aurel 256
Pop, Nicolae 267
Popescu, Ştefan 254
Popovici, Gheorghe 248, 267
Popp, Mişu 245
Popp, Sabin 260
Potopul (Anne-Louis Girodet de Roucy Trioson) 197
Praxitele 29, 119, 120, 177, 178, 179, 180, 182, 276
Preziosi, Domenico 243
Primul 1 Mai liber (două versiuni) (Alexandru Ciucurencu) 267
Prud'hon, Pierre-Paul 198
Purkinje *(Purkyné),* Jan Evanghelista 45
Puvis de Chavannes, Pierre 63

Q

Quatremère, Antoine-Chrysostome (zis *Quatremère de Quincy)* 194
Quatremère de Quincy v. *Quatremère*
Quentin de Latour, Maurice 140
Quercia v. *Jacopo della Quercia*

Quincy v. *Quatremère*
Quijotte v. *Don Quijotte de la Mancha*

R

Ra (zeu) 111
Rafael *(Raffaello Sanzio)* 71, 121, 157, 189
Raffet, Denis-Auguste-Marie 243
Ragon, Michel 226
Ramses al III-lea 129, 130
Ramses al III-lea pe cîmpul de luptă (relief incizat) 129, 130
Rauchenberg, Robert 227, 228
Raynal, Maurice 230
Răpirea sabinelor (Nicolas Poussin) 125
Rebeca (personaj biblic) 125
Recoltatul trestiei de zahăr (Diego Rivera) 74
Recunoașterea (Octav Băncilă) 255
Rembrandt, Harmenez van Rijn 96, 100, 114, 117, 118, 149, 265
Renoir, Auguste 16, 122, 157, 166, 200, 201, 202, 205, 207
Repin, Ilia Efimovici 73, 107
Ressu, Camil 92, 93, 257, 258, 259, 261, 267, 269
Ribera, José de 82
Ribemont-Dessaignes, Alban-Alphonse-Ambroise 226
Rimbaud, Arthur 69
Ritm de toamnă (Jackson Pollock) 232
Ritmuri străbune (Eugen Bouşcă) 269
Rivera, Diego 5, 74
Robusti, Jacopo v. *Tintoretto*
Rodin, Auguste 87, 122, 205
România revoluționară (Eugen Bouşcă) 246
România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății (Constantin Daniel Rosenthal) 246
Rondul de noapte (Ieșirea companiei căpitanului Cock) (Rembrandt) 118
Rood 208
Rosenquist, James 227
Rosenthal, Constantin Daniel 245, 246
Ross, Iosif 256
Rottenluff, Karl Schmidt 223
Rouault, Georges 166, 211, 225
Rousseau, Henri (zis *Le Douanier „Vameșul"*) 171, 172, 173, 249

Rozina (personaj literar) 69
Rubens, Peter Paul 24, 52, 67, 96, 112, 157
Rude, François 132, 197
Russolo, Luigi 219
Ruysdael *(Ruisdael)*, Jacob van 107, 110

S

Sabinele (Louis David) 194, 195
Sadoveanu, Mihail 265
Santo, Andrea del 189
Sanzio v. *Rafael*
Sava (sfînt creștin) 245
Sălișteanu, Ion 269
Schiavone, Giovanni 244
Schiller, Friedrich von 22
Schneider 233
Schöft, Iosif 243
Schweitzer-Cumpăna, Rudolf 258, 267
Schwitters, Kurt 225, 227
Scopas *(Skopas)* 175, 176, 177, 180, 181, 182
Séraphine de Senlis *(Louis Séraphine*, zis ~) 172
Sérusier, Paul 211, 212
Seurat, Georges 207, 208
Sevastre, Ștefan 269
Severini, Gino 219
Sfinx (personaj mitologic și statuie în Egipt) 111
Sfîntul Ieronim (Albrecht Dürer) 148
Shakespeare, William 196
Signac, Paul 209
Signorelli, Luca 120
Simbolul agnostic (Salvador Dali) 229
Simu, Anastase 49
Sindicii postăvarilor (Rembrandt) 117
Siqueiros, David Alfaro 9
Sisley, Alfred 200, 201, 203, 207
Skopas v. *Scopas*
Snyders, Frans 112
Socolescu, Ion N. 237
Socrate 17, 21, 175
Solomon (personaj biblic) 125
Soulages, Pierre 233

Soupault, Philippe 226
Soutine, Haim 224
Spaethe, Oscar 254
Spre târg (Henri H. Catargi) 262
Stagiritul v. *Aristotel*
Stahi, Constantin D. 248
Starvski, Ludovic 245
Stănciulescu, Fl. 237
Steriadi, Jean Al. 258, 261
Stoica, D. 256
Storck, Friedrich 254
Stoss, Veit 221
Strîmbu (*Strîmbulescu*), Ipolit 254
Studii pentru fugă (Frank Kupka) 231
Studiu (Camil Ressu) 98, 99
Sturdza-Bulandra, Lucia 265
Sutter 208
Suzana (personaj literar) 121
Szabo, Gy Béla 256
Szathmary, Carol Popp de 245
Szönyi, Ștefan 266

Ș

Șantier naval (Ion Pacea) 268
Școala din Atena (Rafael) 71
Șiller, Gheorghe 245
Șirato, Francisc 255, 260, 261, 267
Șomer (Octav Băncilă) 255
Ștefan cel Mare 114, 241, 244, 246
Ștefănescu, George 269
Ștefureac, Ion 237, 238

T

Taine, Hyppolyte-Adolphe 10
Tanguy, Ives 231
Tarcillo, Francisco 136
Tattarescu, Gheorghe 77, 246, 247
Templul din Olimpia (frontonul din vest) 65
Tentația sfîntului Anton (Heronim Bosch) 221

Tentația sfîntului Anton (Mathias Grünewald) 222
Teutsch, Mattis 257
Tereza (sfîntă creștină) 83—84
Tezeu (personaj mitologic) 64, 65, 175
Theodorescu-Sion, Ion 258, 259, 260, 261, 269
Theotokopoulos, Domenikos v. *Greco, el ~*
Tintoretto (*Jacopo Robusti*, zis ~) 63, 189
Titus (împărat) 160
Tiziano (Tițian), Vesellio 114, 121, 189, 190
Tobey, Mark 233
Tomasso di Modena 187
Tonitza, Nicolae N. 78, 256, 257, 260, 261
Töpler, Mihail 243
Tour v. *La Tour, Georges de*
Toth (zeu) 111
Toulouse-Lautrec, Henri de 37, 38, 151
Traianescu, Ion D. 237
Trenk, Henric 245
Triumful Parisului (Robert Delaunay) 217
Troyon, Constant 113, 249
Tudor Arghezi (Corneliu Baba) 265
Tulp (profesor) 117
Tunuri v. *Improvizație nr. 30. Tunuri*
Turner, Joseph Mallard William 6, 108, 196
Turnul Eiffel (Robert Delaunay) 216, 217
Tussaud, Marie 136
Tzara, Tristan 225, 226

Ț

Țărani (Corneliu Baba) 264, 265
Țărani secui aducînd lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory (George Demetrescu-Mirea) 246
Țipoia, Alexandru 269
Țuculescu, Ion 238

U

Ucello, Paolo 31, 187

V

Valentin de Boullogne 82
Valstein v. *Wallenstein, Carol*
„Vameşul" v. *Rousseau, Henri*
Van Gogh v. *Gogh, Vincent Villem van*
Varga, Ecaterina 266
Vasari, Giorgio 186, 189
Vederi pe Tamisa (Claude Monet) 205
Velásquez *(Velázquez)*, Diego Rodriguez di Silva y 68, 94, 96, 98, 114, 265
Vendryes, Joseph 126
Venier, Iordache 241
Venturi, Lionello 10
Venus (zeiță) 50—51, 120, 121, 178
Venus din Milo (Praxitele) 120, 178, 182
Vermeer van Delft, Jan *(Jan van der Meer)* 107
Vermont, Nicolae 16, 248, 254, 255
Vernet, Joseph 108, 110
Verona, Arthur 16, 254, 269
Veronese, Paolo *(Paolo Caliari*, zis ~) 30, 96, 125, 189
Viață la țară (Ion Theodorescu-Sion) 259
Victoria de la Samotrace (statuie greacă) 182
Visul lui Mihai Viteazul (Carol Wallenstein) 246
Vișan, Octavian 269
Vitraliu (catedrala din Chartres) 158
Vivin, Louis 172
Vînători pe zăpadă v. *Iarna (Vînători pe zăpadă)* 39
Vînzătoare de dantelă (Jean Al. Steriadi) 261
Vladimirescu, Tudor 248
Vlaminck, Maurice 212, 213
Vollard, Ambroise 205
Vos, Paul de
Vouet, Simon 157

W

Wagner, Richard 51
Wallenstein *(Valstein)*, Carol 245, 246
Watteau, Antoine 108, 157, 192
Whistler, James Abbot McNeill 52, 68, 69
Wilde, Oscar 52
Winckelmann, Johan Joachim 194, 195

Y

Young, Thomas 44, 47

Z

Zadkin, Ossip 234
Zambaccian, Krikor H. 15
Zeus (zeu) 76, 136, 174
Zeus din Olimpia (Fidias) 136, 174
Ziua (Michelangelo) 76
Zola, Émile 201
Zwinger (clădire din Dresda) 19

CUPRINS

Prefață **5**

Cuvînt înainte **15**

Capitolul I
Cîteva generalități despre artă **19**

Capitolul II
Viziunea rezultată
din funcționarea organului vizual **25**

Capitolul III
Exprimarea viziunii **80**

Capitolul IV
Concepții de artă
care modifică viziunea organică
și conduc exprimarea artistică **167**

Bibliografie **271**

Indice de persoane și de opere **277**